DIE ENTSTEHUNG DES GENIEBEGRIFFES

EIN BEITRAG ZUR IDEENGESCHICHTE DER ANTIKE UND DES FRÜHKAPITALISMUS

VON

EDGAR ZILSEL



ERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
TÜBINGEN 1926

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

Die meisten, die über Gemütsbewegungen und die Lebensweise der Menschen geschrieben haben, scheinen nicht über Naturdinge abzuhandeln, die den allgemeinen Naturgesetzen folgen, sondern über Dinge außerhalb der Natur. Ja sie scheinen den Menschen in der Natur aufzufassen wie einen Staat im Staate. Doch die Gesetze und Regeln der Natur, nach denen alles geschieht und seine Gestalten wandelt, sind überall und immer die gleichen und nur einen Weg kann es daher geben, die Natur irgendwelcher Dinge zu erkennen: den Weg nämlich über die allgemeinen Gesetze und Regeln der Natur. Gemütsbewegungen also, menschliche Handlungen und Begehrungen werde ich betrachten, als sei die Rede von Linien, Flächen und Körpern.

Spinoza, Eth. III. praef.

VORWORT.

Die nachstehende Untersuchung bildet für sich ein abgeschlossenes Werk. Es werden sich jedoch Bände anschließen, die den Geniebegriff in seiner weiteren Entwicklung bis zur Gegenwart verfolgen werden. Leider kann der Verfasser noch keine Frist für ihr Erscheinen angeben. Der vorliegende Band wurde gefördert von Herrn *H. Gomperz* durch die freundliche Erlaubnis zur Benützung seiner bändereichen, zahlreiche Seltenheiten enthaltenden Bibliothek sowie durch viele, von den Herren *J. Edelmann*, *F. Heilsberg* und *J. Schlosser* durch einige Hinweise. Ihnen sei hier nochmals herzlich gedankt.

Der Verfasser ist an den Wiener Volkshochschulen als Lehrer der Philosophie und Physik tätig. Nun spiegeln sich die gegebenen Bedingungen der Volkshochschule auch in ihrer Art Wissenschaft zu treiben: enge Abgrenzung der einzelnen Fächer ist der Entwicklungsstufe der Lehranstalt nicht gemäß, denn ein junger Organismus will Früchte, nicht Holz; der Bezug auf große Probleme ist unentbehrlich, denn polemische Auseinandersetzungen über gelehrte Einzelfragen allein vermögen die Hörerschaft nicht zu interessieren; metaphysisch gefärbte Unsachlichkeit hat keinen Reiz, denn Arbeiter und Angestellte — sie überwiegen unter den Wiener Volkshochschülern — stehen auch dem schöngeistigen Wissenschaftsbetrieb, auch dem Literatentum ferne. Die Volkshochschule hat also dem Verfasser nicht nur beruflich die Muße zur Fertigstellung seiner Arbeit geboten, sondern hat auch durch ihren Geist ihn im Streben nach seinen wissenschaftlichen Zielen gefördert. Mängel der nachstehenden Arbeit werden selbstverständlich dem Verfasser anzurechnen sein; für den Fall aber, daß die Untersuchung sich als fruchtbar für die Wissenschaft erweisen sollte, möge sie den Wiener Volkshochschulen Ehre machen. Sie könnte dann bezeugen, daß heute schon gerade an der Volkshochschule die *lebendige* Wissenschaft eine Stätte gefunden hat.

Wien, im Oktober 1925. *E. Zilsel.*

INHALTSVERZEICHNIS.

EINLEITUNG: DAS PROBLEM.

Wir leben heute in einer Zeit, in deren Denken und Fühlen und vor allem in deren Reden und Schreiben die Begriffe, die Ideale und die Worte „*Genie*“ und „*Persönlichkeit*“ eine recht bedeutende Rolle spielen. Die Schaufenster unserer Buchhandlungen sehen wir angefüllt mit den Biographien, Briefsammlungen und vielerlei literarischen Würdigungen unserer überragenden Dichter, Künstler und Forscher, in unseren illustrierten Zeitschriften und Ansichtskartenläden erblicken wir die Bildnisse der verschiedenen Berühmtheiten, in den Rezensionen unserer Tageszeitungen finden wir als höchstes Lob der kritisierten Schriftsteller und Künstler — denn vor allem sie werden kritisiert und nicht die Bücher und Kunstwerke — die Verleihung des Titels Persönlichkeit ausgesprochen, kurz: Kulturhistoriker künftiger Jahrhunderte werden den Personenkult und das Genieideal wohl als hervorstechende Bestandteile unserer öffentlichen Meinung zu behandeln haben. Doch auch heute schon ist es sicherlich der Mühe wert, die Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen des Geniebegriffs kausal zu untersuchen. Eine solche Untersuchung kann sich psychologischer Methoden bedienen und den Erlebnissen, auf denen sich der Geniebegriff aufbaut, im Bewußtsein des Einzelmenschen nachspüren — wie dies der Verfasser an anderer Stelle zu tun versucht hat [1]. Da jedoch das Genieideal Bestandteil unserer öffentlichen Meinung, also jedenfalls ein *gesellschaftliches* Gebilde ist, wird sich das Geflecht seiner Ursachen nicht überblicken lassen, bevor nicht auch seine sozialen Zusammenhänge aufgedeckt und in ihrer Wirksamkeit erforscht sind.

Nun läßt sich das tauglichste Werkzeug kausaler Forschung, das Experiment, auf Vorgänge innerhalb sehr großer Menschengruppen kaum anwenden. Es kann indes die Betrachtung eines sozialen Gebildes unter den verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen, wie sie der Verlauf der Geschichte von selber darbietet, bei der Erkenntnis der Ursachen ähnliche Dienste leisten wie in den Naturwissenschaften die bewußte Abänderung der Bedingungen im Experiment. Den sichersten Einblick in das Widerspiel der uns interessierenden gesellschaftlichen Triebkräfte wird deshalb wohl eine historische Untersuchung, wird die *Geschichte* des Geniebegriffes gewähren können. Es wird jedoch keineswegs unsere wichtigste Aufgabe sein, die Stellung irgendeines historisch bedeutsamen oder minder wichtigen Schriftstellers zu dieser oder jener Schattierung des Personenkults zu schildern; ebensowenig wird sich unsere Untersuchung mit der Feststellung begnügen, wann und wo irgendein Bestandteil des Geniebegriffs zuerst aufgetaucht ist, welche Schule ihn übernommen, weitergebildet oder abgelehnt hat. All dies Tatsachenmaterial wird sie versuchen müssen festzustellen, nur um der Erkenntnis näher zu kommen, welche Vorstellungen von überragenden Menschen regelmäßig mit gewissen Zuständen der menschlichen Gesellschaft verknüpft sind. So soll uns die Geschichte des Geniebegriffs dazu dienen, soweit es gelingt, die sozialen *Gesetze* aufzudecken, die seine Entwicklung beherrschen. Dabei wird sich zugleich das viel allgemeinere Problem der geschichtlichen Gesetze an einem konkreten Einzelbeispiel einer Klärung vielleicht näherbringen lassen. Haben sich doch die zahlreichen, abstrakt-methodischen Erörterungen dieses Problems, all die Grenzziehungen zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, bisher kaum als sonderlich fruchtbar erwiesen.

Nun wird eine geschichtliche Abfolge Rückschlüsse auf Ursachen und Gesetze nur dann ermöglichen, wenn bei der Abgrenzung der zu verfolgenden Erscheinungen gegen die unendliche Tatsachenfülle weder kausal bedeutungsvolle Fäden von vornherein durchschnitten, noch auch durch bedeutungslose die Verflechtungen allzusehr verwickelt werden.

Bevor deshalb unsere ideengeschichtliche Untersuchung einsetzt, wird es nötig sein, an einige psychologisch bedeutsame Beziehungen des Geniebegriffs zu erinnern.

Unsere Genievorstellungen wurzeln offenbar in dem sehr natürlichen menschlichen Bedürfnis, körperlich und geistig überragende Personen zu bewundern und zu verehren. Der Held ist wohl der Vorläufer des Genies. Auf einer primitiven Stufe enthält indes die Heldenverehrung noch ungeschieden von den persönlichen auch sachliche Bestandteile, denn der Verehrer teilt mit seinem Helden die sachlichen Ziele. So wird der Feldherr von seinem Gefolge, der Prophet von seinen Jüngern, das Schulhaupt von seinen Schülern bewundert und verehrt, während der Führer der Gegenpartei, der die entgegengesetzte Sache verficht, nur Haß zu erwecken pflegt. Von diesem parteimäßigen Heldenkult führt nun eine Stufenleiter zu immer formaleren Bewertungen. In einem Kriege z. B. mag ein tapferer Feind nicht mehr mit Haß, sondern schon mit einer gewissen achtungsvollen Schätzung bedacht werden, während ein andrer, der — etwa aus religiöser Ueberzeugung — jedem Kampfe sich entzieht, der Verachtung noch überlassen bleibt. Hat sich die Gefühlsweise noch stärker formalisiert, so kann auch der Märtyrer seiner friedlichen Gesinnung zugleich und der gleichen Schätzung und Bewunderung teilhaftig werden wie der opfermutige Krieger; ja bisweilen finden wir sogar neben den opfermutigen Bekennern der verschiedensten Gesinnungen gleichzeitig auch recht wankelmütige und gesinnungslose Menschen mit staunender Bewunderung bedacht, wenn sie nur in ihrem Streben, mag es sachlich wohin immer gerichtet sein, das menschliche Mittelmaß an intensiver Lebendigkeit und eindrucksvoller Wucht erheblich überragen. Die beiden äußersten Sprossen dieser Stufenleiter wollen wir stets als die *parteiliche* und die *formal-parteilose* Persönlichkeitsbewertung bezeichnen und wollen im Verlauf der geschichtlichen Untersuchung der Formalisierung des Personenkults unser Augenmerk zuwenden, da sie für die Entstehung des Geniebegriffs recht wesentlich scheint. Bezeichnet doch unsere Zeit Größen der verschiedensten Gebiete, Diener der gegensätzlichsten Sachen in gleicher Weise als Genies.

1*

Wenn wir also heute Mathematiker und Religionsstifter, Lyriker und Heerführer, Luther und Loyola, Nietzsche und Franziskus von Assisi mit dem gleichen Ehrentitel, mit dem Namen Genie bedenken, so rührt dies offenbar daher, daß wir weniger die Gedanken und Werke bewerten als die Denker und Dichter, weniger den sachlichen Kern des Erlebens beachten als die Spannung und Wucht des Denkens, Fühlens und Strebens. Diese Wendung des Interesses von der Sache auf die Person ist psychologisch nahe verwandt mit der Fähigkeit des Menschen, die Richtung seines Erlebens von außen nach innen umzuschalten. Wir können statt auf die Töne auf unser Lauschen, statt auf die Last auf unser Stemmen achten, können von der objektiven der subjektiven Seite unseres Erlebens oder, wie man dies auch nennen mag, vom Inhalt dem Akt uns zuwenden. Diese Wendung des Interesses wollen wir stets als *Reflexion* bezeichnen und als für das Genieideal sehr wesentlich geschichtlich studieren.

Der Geniebegriff setzt also Reflexion auf das Innenleben voraus. Er achtet weniger auf die sachliche Leistung als auf die persönliche Leistungsfähigkeit, weniger auf die von außen zuströmenden Einflüsse als auf die innere, angeborene Begabung und von den verschiedenen Seiten des Innenlebens selbst sind es gerade die subjektivsten, am schwersten sachlich präzisierbaren, die er in den Vordergrund rückt: die leidenschaftliche Wucht, die irrationale Begeisterung, die inspirationsartige Eingebung, kurz alles, was sich nicht rational erlernen läßt, sind ja die eigentlichen Kennzeichen des Genies. Die Selbstverständlichkeiten des Alltags werden als philiströs gering geschätzt, das Aufwühlende und Absonderliche wird betont, die große Seltenheit der überragenden Menschen im Gegensatz zu der wimmelnden Menge der Dutzendmenschen hervorgehoben. Der eigenartige Reiz der Seltenheit wird nicht gerade immer mit Hilfe suggestiver und faszinierender Zutaten breiter ausgemalt, fast stets aber wurzelt die Gefühlsweise der Genieverehrer zumindest im Irrationalen, bevorzugt sie die Ehrfurcht vor dem nüchternen Zweifel, ja sie nähert sich dadurch bisweilen sehr beträchtlich dem religiösen Erleben. Mit Vorteil kann man deshalb den

Geniebegriff auch religionspsychologisch betrachten. Nicht nur die außerordentliche Intensitätssteigerung und metaphysische Inbrunst, deren der Geniekult fähig ist, nicht nur die an religiöse Bräuche mahnende Verehrung von Geniereliquien und Geniegräbern rechtfertigt einen solchen Versuch: das Gemütsbedürfnis des Genieverehrers entlädt sich auch in manchen Vorstellungen, die mit Mythologemen, mit religiösen Dogmen nahe verwandt scheinen. Wenn wir etwa die heute so verbreitete Vorstellung betrachten, das Genie werde von der Mitwelt stets verkannt, so erinnert sie sogleich durch ihre inbrünstige Tönung, durch den bisweilen fast metaphysisch ausgemalten Haß der Menge gegen die Genies an Dulderkulte und Märtyrerlegenden, wie sie fast in allen höheren Religionen verbreitet sind. Finden wir anderseits dem traurigen Erdenwallen des Genies den sühnenden und unfehlbaren Richterspruch der Nachwelt entgegengestellt, so denken wir wieder an das altägyptisch-orphische Totengericht, an die christlich-mohammedanische Vergeltung im Jenseits. Seltener rechtfertigt unsere Zeit sogar die Parteilosigkeit ihres Personenkults durch die ganz metaphysische Behauptung einer übersinnlichen Zusammengehörigkeit und Brüderschaft der verschiedensten Genies. Ob die religiösen Analogien in die Irre führen, ob nüchterne Erfahrungssätze über Mitwelt, Nachwelt und Geniebrüderschaft vorliegen, oder ob wir wirklich berechtigt sind, von Mythologemen zu sprechen, kann — was hier nicht unsere Aufgabe ist — eine unbefangene Untersuchung der realen Beziehungen zwischen überragenden Menschen und ihrem Publikum entscheiden. Jedenfalls aber wird auf die Entstehungsursachen der Mitwelts-, Nachwelts- und Zusammengehörigkeitsvorstellungen auch aus der geschichtlichen Untersuchung das erwünschte Licht fallen.

Damit sei der Ueberblick über die geschichtlich zu verfolgenden Bestandteile und Anhängsel des Geniebegriffes abgeschlossen. Es werden folgende Erscheinungen in ihrem Werdegang unter den wechselnden gesellschaftlichen Bedingungen geschichtlich zu studieren und, wenn es gelingt, in soziale Gesetzmäßigkeiten einzugliedern sein: die Art, wie

die verschiedenen, z. B. literarischen, künstlerischen und politischen Gruppen von Berühmtheiten voneinander getrennt bleiben oder in einem parteilos-formalen Personenkult vereinigt werden, die Reflexion von der Sache auf die Person, der Begriff der angeborenen Begabung, die Vorstellungen von der Seltenheit der überragenden Menschen, das Zerrbild des philiströsen Dutzendmenschen, das ja als dunkle Folie mit dem leuchtenden Genieideal verbunden ist, die irrationalen und metaphysischen Bestandteile des Personenkults, seine Beziehungen zur Religion und endlich die Nachwelts-, Mitwelts- und Brüderschaftsvorstellungen. Ob aber die Abgrenzung der behandelten Probleme zweckentsprechend ist, kann schließlich nichts anderes entscheiden als der Ertrag der Untersuchung selbst.

ERSTER TEIL:

DIE ANTIKE

DIE ANTIKEN WURZELN DES GENIEBEGRIFFES.

Das Genie, der Genius, den unsere Zeit überragenden Menschen, vor allem Künstlern, Philosophen und Forschern zuschreibt, trägt wohl einen antiken Namen, aber die Antike ist nur seine Patin, nicht seine leibliche Mutter. Dem klassischen Altertum nämlich ist eine Vorstellung, die alle Teile des modernen Geniebegriffes in sich vereinigen würde, durchaus fremd und nur getrennt lassen sich manche von ihnen bis auf die Antike zurückverfolgen. Vor allem der römische Genius, an den man mit Unrecht zuerst denken könnte, war alles eher als eine Sondermitgift hervorragend begabter Einzelmenschen, etwa originaler Künstler und Schriftsteller, denn die Wurzel *gen* bezeichnet in seinem Namen nur die rein körperliche Zeugungskraft und ist erst etwa zwei Jahrtausende später von Gelehrten umdeutend mit der schaffenden oder schöpferischen Produktivität des Künstlers in Verbindung gebracht worden.

Der Genius.

Wenn wir den Genius, wie er im Gefühl des römischen Volkes selber lebendig war, recht verstehen wollen, müssen wir uns zunächst in den Seelenglauben und Seelenkult primitiver Völker zurückversetzen [2]. In der religiösen Gedankenwelt sehr vieler Primitiven verläßt die Seele den Leichnam des Gestorbenen in Gestalt eines Wurms, einer Schlange oder eines Vogels und nicht selten, z. B. im deutschen Märchen noch nachklingend, paart sich mit diesem Glauben die Vor-

stellung, die Seele könne auch bei Lebzeiten des Menschen den Leib verlassen und in Tiergestalt frei umherschweifen. Als eine solche „freie“ Seele, die nicht im Körper sitzt und an ein einzelnes Organ gebunden ist, sondern ein selbständiges und schlangengestaltiges Wesen ist, tritt uns der römische Genius ursprünglich entgegen. Zugleich steht dieser älteste Genius in engen Beziehungen zu dem Geburts- und vor allem Zeugungsvorgang, in dem sich ja die Seele, d. h. die Vitalität des Menschen am geheimnisvollsten und stärksten offenbart. Es hat also nach römischer Vorstellung und zwar nach der Vorstellung auch der römischen Kulturperiode, auf die es uns hier ja vor allem ankommt, *jeder* Mann ausnahmslos einen Genius, jede Frau dagegen eine Juno. Zumeist bewahrt der Genius seinen Zusammenhang mit den Zeugungs- und sonstigen vitalen Funktionen: während der Mann im Felde steht, vermag sein Genius in Gestalt einer Schlange daheim der Gattin einen Sohn zu zeugen, ihm ist das Ehebett, der *lectus genialis* geweiht, als *genius natalis* ist ihm der Geburtstag heilig, wenn man es sich gut gehen läßt, wenn man schmaust und zecht, sagt man, man tue etwas für seinen Genius [3]. Das alte Adjektiv *genialis* bezeichnet deshalb nichts weniger als unser Beiwort genial, sondern bedeutet bezeichnenderweise soviel als lecker oder festlich. Auch nach dem Tode lebt der Genius fort, so daß die Geister der Verstorbenen, die Larven und Lemuren, später bisweilen genii genannt werden. Allmählich nämlich entwickelt sich der Genius zu einer höheren und feineren Gestalt: auf ihm beruhen, wie dies *Horaz* unter Hereinziehung astrologischer Gedanken einmal ausführt [4], die persönlichen Charakterverschiedenheiten der Menschen, indem er als Sternengeist die Geburtskonstellation lenkt, der Genius verwandelt sich weiter in einen persönlichen Schutzgeist, bei dem man schwört, ja es dringt, freilich nur bei den Literaten, aus der griechischen Dämonologie die Vorstellung ein, jeder Mensch habe *zwei* Genien, einen weißen und einen schwarzen, einen guten und einen bösen.

Eine sehr alte Auffassung dagegen, nämlich die primitiv-animistische, die die individuelle Eigenart eines *jeden* Dings

als belebt und beseelt fühlt, liegt zugrunde, wenn auch markanten Oertlichkeiten, Hügeln, Tälern und Gebäuden ein Geistchen, ein *genius loci* zugeschrieben wird. Auch individuellen Körperschaften und Berufsgenossenschaften, die ja gleichfalls Persönlichkeiten sind, nämlich juristische, wird ähnlich, doch wohl schon etwas künstlich ein Genius zugeteilt, ebenso Städten, militärischen Abteilungen und dem ganzen römischen Volk; halb im Scherz wohl gibt man sogar Kunstprodukten z. B. einem Buch einen Genius, einen Schutzgeist bei [5]. Dem genius loci werden Altäre errichtet, alle Genien werden ursprünglich als Schlangen und erst später in Gestalt eines Mannes oder eines ungeflügelten Knaben dargestellt, der aber zumeist noch von einer Schlange begleitet ist.

Wenn wir also das Genie, den Genius unserer Zeit mit seinem antiken Namensvetter vergleichen, so finden wir, daß dieser niemals als überragende Geisteskraft eines Menschen und nur recht gewaltsam bisweilen als angeborene Begabung, als *ingenium* gedeutet werden kann. Ursprünglich bedeutet vielmehr der römische Genius die vom Leibe trennbare und als Schlange gedachte Lebenskraft, die Seele jedes Menschen, vor allem jedes Mannes, wohl zuerst durch Uebertragung die nach animistischer Auffassung seelisch gefühlte individuelle Eigenart eines Dings und erst in noch späterer Zeit verwandelt er sich in einen persönlichen Schutzgeist und verschmilzt mit dem griechischen Dämon. Wenn also von römischen Satirikern einem Menschen tadelnd der Genius abgesprochen wird, so ist nicht die Rede von einer Einreihung unter die Dutzendmenschen, sondern der also Verspottete soll entweder als Knicker hingestellt werden, der sich selber keinen guten Bissen gönnt [6], oder aber es sollen scherzhaft die Sterndeuter und Wahrsager eingeteilt werden in solche, die einen Geist oder Dämon besitzen, der ihnen die Zukunft offenbart, und in andere, denen ein ähnlich hilfsbereites Souffleurgeistchen nicht zur Verfügung steht [7]. Die *Juvenal*stelle, an die wir denken, wird nämlich am ehesten verständlich, wenn wir annehmen, Juvenals „Wahrsager ohne Genius“ sei nichts als eine scherzhafte, ins Römische über-

tragene Reminiszenz an Sokrates mit seinem griechischen Daimonion. Da eine genau entsprechende römische Vorstellung mangelte, mußte ja dieses stets als Genius ins Lateinische übersetzt werden.

Das sokratische Daimonion.

Dieses *Daimonion* oder dämonische Wesen, die berühmte innere Stimme des Sokrates, die den Philosophen nach seiner eigenen Angabe vor Entschlüssen und Handlungen warnte, wenn in ihnen eine Gefahr für sein leibliches oder sittliches Wohl verborgen lag, ist freilich gewissermaßen ein Vetter des römischen Genius, denn auch der griechische Dämon stellt sich dar als ein Abkömmling des primitiv-animistischen Seelen- und Geisterglaubens. Insbesondere ließe es sich aus uralten Besessenheitsvorstellungen herleiten, wenn eine rational und ethisch schon hochentwickelte Weltauffassung im Inneren oder in der Umgebung eines Menschen plötzlich einen Dämon sich regen läßt. So verbreitet aber auch Dämonen- und Besessenheitsglaube im Volke waren, so ist doch die sokratische Auffassung nicht einfach als die gemeingriechische anzusehen: dies geht aus der Anklage unzweifelhaft hervor, der Philosoph habe *neue* Götter eingeführt. Sowohl in der Auffassung des Sokrates als seiner Zeitgenossen ist also sein Daimonion — zum Unterschied vom römischen Genius — durchaus Sondermitgift eines ausgezeichneten Einzelnen, eben des Philosophen selber, und gerade dadurch konnte es noch fast zwei Jahrtausende später zur Ausbildung unseres Geniebegriffes entscheidend beitragen. Die durchaus irrationale Art nämlich, in der sich bei dem sonst so rationalen Philosophen die dämonische innere Stimme von allen vernünftigen Erwägungen loslöst, konnte leicht zum Anknüpfungspunkt werden, als die ausgehende Renaissance daranging, die irrationale Natur der dichterischen Produktion zu betonen, ja ins Uebernatürliche zu steigern.

Es ist jedoch nicht uninteressant, daß Sokrates selber — soviel wir wenigstens wissen —, eine solche Beziehung zwischen seinem Daimonion und der dichterischen Produktion

nicht hergestellt hat, wiewohl er die irrationale Schaffensweise der Dichter, der tragischen besonders und der dithyrambischen, recht stark hervorhob, ja auf göttliche Einwirkung zurückführte [8]. Ueber diese Auffassung der Dichter berichtet uns die Verteidigungsrede des angeklagten Philosophen, wie sie uns *Plato* überliefert hat, und wiewohl sich über die historische Treue dieser Ueberlieferung kaum ein unanfechtbares Urteil fällen läßt, so weichen doch die fraglichen Worte von späteren Aeußerungen Platos über die Dichter im Tonfall nicht unbeträchtlich ab, so daß man sie vielleicht als gut sokratisch auffassen darf. Dort also erzählt Sokrates [9], wie er auf der Suche nach einem weisen Mann auch zu den Dichtern gekommen sei und sie ausgefragt habe. Da habe er denn zu seinem Erstaunen gesehen, daß die Dichter zwar trefflich ausgearbeitete Werke zustande brächten, daß aber ein jeder athenische Bürger über ihre Werke besser Auskunft geben könnte als sie selber. „Ich erkannte also bald", meint der Philosoph, „daß sie nicht aus Weisheit ihre Werke zustande bringen, sondern aus einer gewissen Naturanlage und unter göttlicher Einwirkung — *ἐνθουσιάζοντες* — so wie die Orakelsänger und Wahrsager, die gleichfalls viel Schönes sagen, es aber nicht verstehen." Die irrationale Art des dichterischen Schaffens läßt sich wohl nicht schärfer aussprechen, als es hier geschehen ist, über die göttliche Inspiration, den Enthusiasmus aber, auf die sie zurückgeführt wird, werden wir sogleich noch viel ausführlicher zu hören bekommen. Freilich ist der sachlich nüchterne Sokrates weit entfernt, die Person der Dichter wegen dieser Inspiration sonderlich hochzustellen, etwa für sie sich zu begeistern und in Enthusiasmus — in unserem Sinn — zu geraten. Ganz im Gegenteil kreidet er ihnen an, daß sie sich wegen ihrer Dichtkunst auch sonst für weise Männer hielten, und zieht ihnen die ehrlichen Werkmeister, die Schuster und Tischler deutlich vor, die wenigstens ihr Handwerk verstünden und entschieden weise seien, solange sie bei ihren Leisten und Hobeln blieben.

Die sokratische Auffassung des Dichters als eines Gottbegeisterten hat sich auch sein Jünger *Plato* zu eigen gemacht, aber beträchtlich weniger nüchtern aufgefaßt als der sachliche Meister. Am breitesten ausgeführt finden wir die platonische Enthusiasmuslehre im Dialog Ion. Dort wird gleichfalls dargelegt [10], daß die Dichter und Musiker keineswegs durch ein erklärbares und geregeltes Verfahren — *τέχνη* — ihre Werke zustande brächten, sondern durch göttliche Macht, *θείᾳ δυνάμει*: „sie macht" — heißt es dort — „die Muse des Gottes voll, zu Enthusiasten und Besessenen." Mit der heiligen Besessenheit der Bakchantinnen und Kory banten, die sich dem Rhythmus und der Harmonie hingeben, tanzen und aus den Wasserflüssen Milch und Honig schöpfen, werden dort die Dichter verglichen, die ja selbst erzählen, sie hätten ihre Verse aus den Honigquellen und Hainen der Musen zu uns gebracht. „Und sie sprechen die Wahrheit" — meint der Dialog — „denn der Dichter ist ein leichtes, schwebendes und heiliges Ding: er vermag nicht früher zu dichten, bevor er nicht des Gottes voll und von Sinnen geworden ist und die Vernunft ihn verlassen hat." Indes überläßt sich merkwürdigerweise der Dialog keinem Kultus der Dichterpersönlichkeit, sondern fügt sogleich hinzu, daß „der Gott den Dichtern den Verstand nur raubt, um sie gleich Orakelsängern und göttlichen Sehern als *Diener* zu benutzen, damit wir Hörer es wissen, daß nicht jene, die von Sinnen sind, so Wertvolles sagen, sondern daß der Gott selbst es ist, der spricht und durch jene zu uns redet." Und um recht deutlich kundzutun, daß schöne Gedichte Götterwerk und nicht Menschenwerk, die Dichter aber nichts anderes als Dolmetsche der Götter sind, habe Apollo einmal einem elenden Dichterling, dem Tynnichos, einen herrlichen Päan eingegeben, so daß ein jeder habe den Kontrast mit den eigenen Liedern des Tynnichos merken müssen. Von der natürlichen Begabung des Dichters, die die göttliche Inspiration bei Sokrates noch ergänzt hatte, ist also nicht mehr die Rede. Es erhebt vielmehr der Dialog die Gedichte bis in den Be-

reich des Göttlichen, nur um recht unmodern die Kluft zwischen Werk und Dichter um so weiter aufzureißen und diesen zu einem bloßen Diener, einem Dolmetsch — wir würden sagen: zu einem Sprachrohr — herabzudrücken. Diese Auffassung ist offenbar nur dadurch möglich, daß der dichterische Enthusiasmus, gleichfalls recht unmodern, nicht nur als eine poetische Allegorie, sondern als buchstäbliche göttliche Besessenheit gefaßt wird. Trotzdem hat die antike Enthusiasmustheorie, bereichert auch durch ihre spätere Verschmelzung mit den jüdischen Prophetenvorstellungen, die allergrößte Bedeutung für die Entstehung unseres Geniebegriffes erlangt, so daß wir sie wohl ein wenig erörtern müssen.

Der Glaube an die heilige Gottesbesessenheit der Dichter stammt her, wie dies Plato im Phädrus selber angedeutet hat, aus der Vorstellung, die Priester und Propheten erteilten ihre Orakel und Weissagungen in göttlichem Wahnsinn, und ist so zweifellos ein Abkömmling der uralten Verehrung, die primitive Völker den Wahnsinnigen und Verzückten entgegenbringen. Der Ekstatiker muß ja in seinem primitiven Mitmenschen die Gefühle des Staunens und heiligen Grauens, die wohl den psychologischen Kern der Ehrfurcht abgeben, wohl zuerst und am stärksten erwecken. Der Stammesgenosse wird ihn deshalb als von Dämonen besessen auffassen, und da die unheimlichen und verschwommenen Vorstellungen zwischen dem Dämon und dem Menschen, in dessen Innern er sitzt, sicherlich nicht scharf unterscheiden, ist die primitive Verehrung der dämonisch Besessenen und Ekstatiker möglicherweise sogar die überhaupt älteste Form der Verehrung überragender Menschen. Wird doch in primitiven kriegerischen Gesellschaften nicht selten selbst die Kampfekstase, die berserkerhafte Kriegswut, übernatürlich aufgefaßt. Sobald dagegen erst Göttergestalten in den Kreis der religiösen Vorstellungen getreten sind, muß auch die Auffassung der Besessenheit sich wandeln: Götter sind schärfer umrissen als Dämonen und auch vom Menschen durch einen breiteren Abstand getrennt; sie werden deshalb nicht mehr im Inneren des Verzückten, in halber Verschmelzung mit ihm

wohnen, sondern werden die Ekstase von außen her durch magische Einwirkung in ihrem menschlichen Werkzeug hervorrufen. Erst jetzt wird es möglich, daß der Inspirationsglaube dazu dienen kann, zwischen dem inspirierenden Gott und seinem menschlichen Sprachrohr, oder nach der Uebertragung auf die Kunst, zwischen dem Werk und seinem Dichter eine Kluft aufzureißen, wie dies Plato zu tun versucht. Die Enthusiasmustheorie Platos beruht also auf einer späten Umbildung eines uralten Volksglaubens, die sich aus einer starken Rationalisierung der Besessenheitsvorstellung und wohl auch aus einem leisen Widerstand des Philosophen gegen die Dichter, von dem wir noch hören werden, erklärt. Erst auf einer noch späteren Stufe der Entwicklung wird dann diese Rationalisierung so stark rückgebildet, daß das Inspirationsmythologem bloß wieder als ausgesprochene Personenverehrung auftreten kann. Indem nämlich in den Zeiten des Verfalls der religiösen Glaubensfestigkeit die Inspiration nur mehr allegorisch-ästhetisch aufgefaßt wird, zerschmilzt abermals die Grenze zwischen Gott und Gottbegeistertem, wird die uralte Besessenheits- und Inspirationsmythologie bloß zu einem leise mitschwingenden Unterton, der der durchaus persönlichen Dichterverehrung erst die rechte Inbrunst und halbreligiöse Färbung verleiht. In diesem dritten Stadium der Enthusiasmusauffassung steht unsere Zeit, doch ist es auch, wie wir sehen werden, schon in der späteren Antike vertreten.

Die Uebertragung der Besessenheitsvorstellung von den Magiern auf die Dichter, die Auffassung des Gedichts als einer göttlichen Eingebung, des Dichters als eines Propheten ist in der ganzen Antike verbreitet und durchaus nicht Eigentum Platos: sie spricht schon aus den homerischen Anreden an die Muse — „Singe mir, Göttin, den Zorn! Nenne mir, Muse, den Mann!“ — und ähnlich aus den Anfangsversen der Epen *Hesiods*, sie findet sich ein Halbjahrhundert vor Plato merkwürdigerweise selbst bei dem durchaus aufklärerischen *Demokrit*[11] — bei ihm freilich ergänzt durch den empiristischen Hinweis auf die eingeborene Naturanlage — und gilt dann der griechischen Folgezeit als selbstverständ-

lich. Verwendet doch sogar ein so ganz weltlicher Dichter wie der Meister des bürgerlichen Lustspiels *Menander* den Musenanruf [12].

Ebenso nennt in der römischen Literatur schon der alte *Ennius* zur Zeit des zweiten punischen Krieges wohl unter griechischem Einfluß den Dichter heilig und gottbegeistert [13], eine Auffassung, der *Cicero* durchaus zustimmt, und die zur Zeit des Augustus überall, z. B. in der Bezeichnung des Dichters als *vates* hervortritt. Ursprünglich handelt es sich in diesem ganzen Gedankenkreis zweifellos um feste religiöse Ueberzeugungen, die jedoch allmählich immer mehr ästhetisiert werden und zu bloß allegorischen Bildern herabsinken. Mit dieser bereits in der Antike einsetzenden Aesthetisierung — schon Cicero schwächt den göttlichen Wahnsinn durch ein verdächtiges quasi ab — ergibt sich auch eine gewisse Annäherung an den modernen Geniebegriff. Wenn also gegen den Beginn unserer Zeitrechnung *Ovid*, um seine Kompetenz für die Bedichtung des religiösen Festkalenders nachzuweisen, von sich beteuert [14]:

> In mir wohnet ein Gott,
> Ich erglühe durch seine Belebung,

so hat er trotz seiner bewußt romantisch-konservativen Tendenz wahrscheinlich nicht sehr viel anders, halb ästhetisch, halb religiös-emotional gefühlt, wie die Geniegläubigen unserer Tage, die sich oder andere als Ausflüsse des heiligen Geistes ansehen. Kennen wir doch von Ovid auch recht leichtfertige Aeußerungen über die Existenz der Götter [15].

Die Verweltlichung der Dichter.

Das rechte Verständnis der Vorstellung vom dichterischen Enthusiasmus werden wir indes nur gewinnen, wenn wir auch die *soziale* Entwicklung des Dichterstandes innerhalb der griechischen Gesellschaft ein wenig näher betrachten. Schon bei den Primitiven beruht sicherlich auf der dämonischen Besessenheit der gesellschaftliche Einfluß und übrigens auch die wirtschaftliche Existenz des Medizinmannes. Diese soziale und wirtschaftliche Bedeutung des Enthusiasmus

überträgt sich von den Priestern mehr oder weniger auch auf die gottbegeisterten Dichter, die wohl über die Zwischenstufe der Orakelsänger und Verfertiger von Kultliedern aus dem Priesterstand hervorgewachsen sind. Wiewohl in der homerischen Zeit, die sich ja von primitiven Verhältnissen weit entfernt hat und durchaus den Geist einer kriegerischen Oberschicht widerspiegelt, der Dichter, d. h. der Rhapsode, vor allem der Verkünder adeligen *Kriegs*ruhmes ist, ist er dabei doch mit der Muse und Apollo fast priesterlich verbunden [16]. Er genießt, wie aus der vielleicht ein wenig schönfärberischen Darstellung eines Standesgenossen im achten Gesang der Odyssee hervorgeht, eine sozial gehobene Stellung und ist nicht zuletzt gerade deshalb des Umgangs der Götter würdig, weil er die Taten der Fürsten singt und ihre Mahle würzt. Bei *Hesiod*, dem Dichter der böotischen, vom Adel gedrückten Kleinbauern, fehlt die Anlehnung an die herrschende Schicht; trotzdem müssen wir wohl auch ihn durch die enge Verflechtung von Religion und Dichtung sozial aus der Niedrigkeit seiner Standesgenossen emporgehoben, halb als Priester des Apoll und der Musen denken. Aehnliches gilt wohl auch von den ältesten Lyrikern, etwa von *Kallinos*, *Tyrtaios*, *Alkman* (vielleicht sogar noch von *Sappho*), denn im Griechenland des siebenten und sechsten Jahrhunderts lassen sich scharfe Grenzen zwischen Kult, Musik, Tanz und Lyrik zunächst kaum ziehen. Am deutlichsten aber spiegelt sich die religiöse Verflechtung der ältesten Dichter in den bekannten Sagen von Arion und Ibykus, die den Dichter als unmittelbaren Schützling des Apollo und im Besitz zauberhafter Gewalt darstellen. Freilich dürften diese Sagen die soziale Stellung des Dichters etwas anachronistisch, schon vergangene gesellschaftliche Zustände fixierend, darstellen, denn den historischen *Ibykus* — er lebte im sechsten Jahrhundert — wird man sich kaum mehr im Sinne der Sage als halb priesterlichen Wandersänger vorzustellen haben; er hat vielmehr längere Zeit als eine Art Hofdichter bei dem Tyrannen von Samos geweilt. Damit erweitert sich unse Bild von der sozialen Stellung der älteren griechischen Dichter um einen charakteristischen Zug, denn Tyrannen treten

uns auch sonst als Gönner der Dichter, z. B. von *Anakreon*, entgegen.

Es beginnt nämlich im siebenten und sechsten Jahrhundert, dem Zeitalter der eindringenden Geldwirtschaft und der damit verbundenen sozialen Kämpfe und der Tyrannis, langsam genug eine allmähliche Verweltlichung des Dichterstandes. Freilich, ein Berufsliteratentum im modernen Sinn dürfen wir in jener Uebergangszeit keineswegs annehmen, denn ihr gehören ja Männer an wie *Alkaios* und später *Theognis*, dichtende Adelige, die sich von ihren Standesgenossen sozial sicherlich ebensowenig gesondert haben, wie sie dies politisch taten. Für sie ist die Dichtung nicht Beruf, sondern natürliches Ausdrucksmittel für ihre politische Leidenschaft, wie sie in derselben Periode für den Aristokraten *Solon* staatsmännisches, für den Aristokraten *Parmenides* philosophisches Ausdrucksmittel war. Als Berufsdichter sind in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts eher zu bezeichnen *Xenophanes*, der als Wandersänger durch seine Vorträge die Tafel der Vornehmen zu würzen hat, und *Hipponax*, der als Bettelsänger eine mehr proletarische Existenz führt. Auffällig ist dagegen aus der gleichen Epoche die durchaus literarisch-artistische Spielerei des am Hofe Hipparchs lebenden *Lasos von Hermione*, der einen Demeterhymnus ohne s dichtet, also trotz des religiösen Gegenstandes dem Priestertum wohl schon recht ferne steht. Erst mit *Simonides* aber, an der Wende des sechsten und fünften Jahrhunderts, hat die allmähliche Bildung eines weltlichen Dichterberufes im Sinne der geldwirtschaftlichen Entwicklung einen gewissen Abschluß erreicht: Simonides war nicht nur Hofdichter, sondern dichtete auch als erster auf Bestellung Beliebiger und gegen Bezahlung in Geld [17] — ein Umstand, der in konservativen Kreisen ganz ähnliche Entrüstung erregt, wie die ein Halbjahrhundert spätere Entstehung eines geldwirtschaftlich fundierten Philosophenberufs, wie die Honorarforderungen der Sophisten. Auch rein literarisch-weltlicher Ruhm ganz im modernen Sinn wurde dem Simonides schon von seinen Zeitgenossen reichlichst zuteil. Ein solcher Berufsdichter, freilich sozial durchaus

aristokratischer Färbung, war ein Menschenalter später auch *Pindar;* indem Pindar, der ja vor allem die Sieger in den patriotisch verklärten sportlichen Wettkämpfen verherrlicht, immer wieder die ruhmspendende Gewalt des Dichters stolz hervorhebt, weiß er das soziale Ansehen seines Berufes überaus stolz zu wahren und zu steigern [18], mit welchem Erfolg, geht aus der bekannten Anekdote hervor, nach der Alexander bei der Zerstörung Thebens nur das Haus des toten Pindar verschonte. Berufsdichter sind auch die Tragiker des fünften Jahrhunderts, freilich durch die kultischen Wurzeln der Tragödie mit sozial gehobenen priesterlichen Kreisen wieder enger verbunden. Auch sie genießen schon bei Lebzeiten rein literarischen Ruhm in breiteren Kreisen des städtischen Bürgertums, einen Ruhm, der sich in seiner naiven Ueberschwenglichkeit für uns erstaunlich äußert, wenn z. B. *Sophokles* wegen seiner poetischen Leistungen sogar zum Feldherrn und Beamten gewählt wird. In der Folgezeit gibt es dann einen rein weltlichen, vor allem von mäzenatischer Unterstützung lebenden Stand von Literaten aller Arten, über den wir noch hören werden. Ueberblicken wir also nochmals die Entwicklung von den Anfängen griechischer Dichtung bis zum fünften Jahrhundert, der Zeit voll entwickelter Geldwirtschaft, so können wir wohl sagen, das religiöse Moment, d. h. der buchstäblich aufgefaßte Enthusiasmus, sei als entscheidend für die soziale Stellung des Dichters nur langsam durch weltlich-literarische Faktoren ersetzt worden [19].

Nicht sehr viel anders verläuft die soziale Entwicklung der Dichter und des Enthusiasmusbegriffes bei den Römern. Das bäuerlich-kriegerische Rom des dritten und zweiten Jahrhunderts ist der Kunst durchaus abhold, seine Dichter *Livius Andronicus*, *Plautus*, *Ennius*, *Terenz* entstammen einem niedrigen, ja zum Teil dem Sklavenstand. Soweit sie wie Ennius und Terenz überhaupt soziale Schätzung genießen, verdanken sie das dem Umstand, daß sie der grundbesitzenden Aristokratie als Verkünder ihres Kriegsruhms wie Ennius, oder als Lustigmacher, wie Terenz, gute Dienste leisten [20]. Im allgemeinen aber sind sie als Schreiber, als

scribae, sozial gering geachtet. Gemeinsam mit den Schauspielern sind die Dichter seit dem Jahr 207 in einer Art Zunft organisiert, wobei sie die Gründung dieses collegium scribarum histrionumque bezeichnenderweise dem magischen Erfolg eines Festhymnus verdanken [21]. Trotz der niedrigen sozialen Stellung der älteren Dichter in Rom läßt sich also auch hier eine gewisse Beziehung zu religiösen Ständen, zu Orakelsängern u. dgl., nicht verkennen. Mit der zunehmenden geldwirtschaftlich-städtischen Entwicklung, der Kapitalsanhäufung und Gräzisierung des zweiten und ersten Jahrhunderts, einer Zeit schwerer sozialer Umwälzungen der Gesellschaft, steigt auch das soziale Ansehen der Dichter. Schon im Jahre 90 wird ihre Zunft mit dem feineren griechischen Wort das collegium *poetarum* genannt [22] und so schwingen sie sich zur Zeit des Augustus zu einer Stellung empor, auf der ein Abglanz des sozialen Ansehens ihrer mäzenatischen Gönner, der Finanzaristokratie und der Hofkreise, ruht. Im Sinne dieser Entwicklung ist es natürlich gelegen, wenn sich die griechische Vorstellung von der dichterischen Gottbegeisterung, die der alte Ennius in wohlerwogenem Standesinteresse offenbar bewußt betont hatte, immer mehr durchsetzt, zumal Augustus selber eine konservative religiöse Romantik eifrigst pflegt. So bezeichnen sich die Dichter allgemein als *vates*, als priesterliche Seher. Immerhin versagt es sich *Ovid* nicht, wenn er von der „heiligen Majestät" der Dichter und ihrem hohen Ansehen bei den Königen und Fürsten der Vorzeit allerlei Fabelhaftes erzählt, auch die „reichlichen Geschenke" geflissentlich hervorzukehren, die ihnen oft dargebracht worden seien [23]. Die wirtschaftliche Bedeutung der halbreligiösen Ideologie läßt sich bei diesem Wink an die Mäzene wohl nicht verkennen. In Augusteischer Zeit verquickt sich übrigens mit den Enthusiasmusvorstellungen bei der an Zahl schon ziemlich angewachsenen Literatenschaft ein recht modern anmutender Zug: es gibt, wie wir aus einer spöttelnden Erwähnung *Horazens* wissen [24], Literaten, die im Uebermaß der Gottbegeisterung sich Künstlerlocken wachsen lassen und mit Verachtung großstädtischer Umgangsformen kokettieren.

Damit hat die Enthusiasmuslehre jene Bedeutung erlangt, die ihr inmitten von Großstadtliteraten notwendigerweise zukommt: sie wird zur nur mehr weniger ernst genommenen metaphysischen Untermalung der Literatenansprüche auf soziales Ansehen, auf eine gewisse Ausnahmestellung und nicht zuletzt auf materielle Förderung. Die scharfe Spitze gegen das erwerbende Wirtschaftsbürgertum dagegen, die in den verwandten Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts unverkennbar ist, fehlt begreiflicherweise im antiken Enthusiasmusbegriff, da der antike Literat nicht inmitten einer bürgerlichen, sondern in einer auf Latifundien und Sklaverei beruhenden Wirtschaft sich durchzusetzen hat.

Künstler und Handwerker.

In der oben wiedergegebenen Platonischen Enthusiasmuslehre findet sich eine für uns Moderne höchst auffällige Lücke, die jetzt nach Erörterung verlangt. Der Dialog Ion meint, es übertrage sich die göttliche Begeisterung von den Dichtern auch auf die Rezitatoren ihrer Verse, ganz ebenso wie die Kraft des Magneten eine ganze daran hängende Eisenkette magnetisch mache [25]. Plato erklärt also nicht nur die Dichter und Musiker für Gottbegeisterte, sondern sogar die Rhapsoden: um so auffälliger ist es deshalb, daß die bildenden Künstler vollständig fehlen. Ja, es werden sogar zu den Fischern, Wagenlenkern und Aerzten, die im Gegensatz zu den Enthusiasten ihre Leistungen *τέχνῃ*, d. h. nur nach vernünftigen und erklärbaren Regeln zustande bringen [26], ausdrücklich die Maler und Bildhauer gerechnet, wobei unter den Beispielen sogar ein so hervorragender Maler wie Polygnot mit Namen ausdrücklich genannt ist [27]. Dieser ganz fundamentale Unterschied zwischen dem Umfang des antiken und des modernen Enthusiasmusbegriffes erklärt sich vor allem daraus, daß die Antike, zur Zeit Platos wenigstens, der primitiven Meinung, aus dem verzückten Stammeln des Ekstatikers spreche ein Dämon, noch nahe genug steht, um nur Worte und Melodien, nicht aber Gemälde und Bildsäulen, nur die Zunge, nicht die Hand als göttlich inspiriert anzu-

sehen. Es pflegen ja auch die griechischen und alle andern Priester ihre Orakel zu sprechen und zu singen, aber durchaus nicht zu malen und zu modellieren. Anderseits aber scheinen sich in der Platonischen Auffassung die bildenden Künstler noch nicht von den Handwerkern gelöst zu haben, so daß sie wohl unter einer gewissen Mißachtung zu leiden haben. Hier tritt abermals zutage, welche Bedeutung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Struktur für die Stellung des Künstlers und damit für unser Thema zukommt, denn die Geringschätzung der Handarbeit, die anfänglich auch die bildenden Künstler mit einschließt, hat offenbar das auf der Sklaverei beruhende antike Wirtschaftssystem zur Voraussetzung. Hier und ganz ähnlich auch in dem für jeden griechischen Freien selbstverständlichen Ideal der edlen Berufslosigkeit, der edlen Muße, kommt die Denkweise jener Oberschicht, die in der Antike fast allein Trägerin der Kultur ist, zu einem klaren, für uns jedoch etwas fremdartigen Ausdruck.

Wie die Geringschätzung der Handarbeit und insbesondere die Stellung der bildenden Künstler im Altertum sich gewandelt hat, müssen wir nun, in gröbsten Umrissen wenigstens, zu erörtern versuchen. In einem völlig primitiven Kulturzustand ist einleuchtenderweise die Verachtung jeder Handarbeit höchst unwahrscheinlich und höchstens bei einem Stamm überhaupt möglich, der nur von Jagd und Eroberung lebt. In dem verhältnismäßig primitivsten Stadium griechischer Kultur, von dem wir uns ein genaueres Bild machen können, in der Zeit der homerischen Epen, d. h. des kriegerischen Grundherrnadels, scheint zunächst tatsächlich die Mißachtung der Handarbeit schwächer ausgeprägt zu sein als in späteren Epochen. Wir finden nämlich in der Odyssee — übrigens an einer Stelle, die auf einer späteren Einschiebung beruhen dürfte [28] — den Verfertiger schöngebildeter Waffen höchlichst gerühmt und durchaus als Künstler aufgefaßt. Den Beruf eines solchen kunstreichen Waffenschmiedes übte ja einer der homerischen Götter selber aus, nämlich Hephaistos. In jener vorhomerischen Urzeit also, die die Göttergestalt des Hephaistos ausgebildet hatte, mußte jeden-

falls das Schmiedehandwerk großes Ansehen genossen haben. Wenn wir aber bedenken, daß schon bei Homer eben dieser Hephaistos den Hahnrei abgeben muß, daß er durch seine hinkende und rußige Gestalt den übrigen Göttern des Olymps unauslöschliches Gelächter erregt, so zeigt sich, daß er schon in der adeligen Gesellschaftsordnung Homers von seiner prähistorischen Größe wieder herabgesunken war, da er bei aller Göttlichkeit als Schmied eben mit einer geringeren Rolle sich begnügen muß. Also schon in jener vorgeschichtlichen Zeit, deren Geist sich in den Epen spiegelt, scheint die griechische Kultur so sehr von dem Geist einer kriegerischen Oberschicht durchtränkt, daß die Handarbeit geringere Achtung genießt und nur der Schmied, eben wegen seiner Beziehung zum Werk der Waffen, höher geschätzt ist.

Die Mißachtung der Handarbeit, der Banausie, besteht bekanntlich in dem städtisch gewordenen Griechenland auch nach dem Eindringen der Geldwirtschaft weiter. Ganz deutlich berichtet darüber in der Mitte des fünften Jahrhunderts *Herodot:* von den Aegyptern, Persern und einigen anderen Barbarenvölkern erzählt er [29], wie bei ihnen vor allem die Krieger für edel gälten, für geringer als die übrigen Bürger aber die Handwerker, und sogleich knüpft er hieran die Bemerkung, dieselbe soziale Rangordnung fände sich auch bei allen Hellenen und zwar am stärksten ausgeprägt in Sparta — also in jenem Staat, in dem die Reste der naturalwirtschaftlich-kriegerischen Epoche am zähesten fortlebten — am schwächsten aber in der Handelsstadt Korinth. Ebenso gering schätzen bekanntlich auch im vierten Jahrhundert die staatsphilosophischen Schriften eines *Plato* und *Aristoteles* die Handwerker ein [30] und noch andere verwandte und sehr bezeichnende Aeußerungen werden uns selber sogleich entgegentreten. Aus diesem sozial so gering geschätzten Boden des Handwerkes also sind allmählich die bildenden Künstler hervorgewachsen, eine Entwicklung, deren bis etwa in das siebente Jahrhundert zurückreichende Anfänge freilich dichtes Dunkel umhüllt. Da wir aber immerhin von den Bildhauern wissen, daß sie sich von ganz handwerklich lebenden

Holzschnitzern herleiten [31], wird man sich den Stammbaum der Maler und Metallkünstler wohl ähnlich vorzustellen haben.

So ist es nicht verwunderlich, daß auch bei den Kulturträgern der historischen Zeit die Urteile über die soziale Stellung der Künstler entsprechend ausfallen. *Pindar*, von dessen aristokratischer Gesinnung und Herkunft wir schon gehört haben, stellt Anfang des fünften Jahrhunderts ausdrücklich den Dichter über den bildenden Künstler, der ebenso aristokratische *Plato* rechnet ein Jahrhundert später die Bildhauer und Maler ganz unumwunden zu den gering geschätzten Banausen und stellt sie auf eine Stufe mit Schiffbauern und anderen Handwerkern. Auch Platos Seelenwanderungsmythus läßt den mythischen Bildhauer Epeios, den Bildner des trojanischen Pferdes, nur in minder erfreulicher Gestalt wiedergeboren werden, nämlich als kunstreiches Weib. Die Art, wie Plato die bildenden Künstler einschätzt, äußert sich hier vielleicht am deutlichsten, denn die Wiedergeburt als Frau bedeutet selbstverständlich eine, wenn auch die gelindeste Strafe: die Bildhauerei erscheint dem Philosophen offenbar als eine Art weiblicher Handarbeit. Der im Kleinbürgertum wurzelnde *Sokrates* stellt sich hier insofern anders als seine aristokratischen Zeitgenossen, als er von seinem Ideal des Sachverständigen ausgehend, die Handwerker und überhaupt die Berufsarbeit höher einschätzt. Daß er aber damit — etwa, wenn er in Xenophons Darstellung den Parrhasios mit einem geschickten und sachverständigen Panzermacher ohne weiteres auf dieselbe Stufe stellt — der modernen Künstlerauffassung nicht näher kommt, leuchtet ein *). Dem Handwerk günstiger gesinnt sind im vierten Jahrhundert auch die Kyniker, die überhaupt den unteren Schichten näher und dadurch zu dem Geist der kulturellen Oberschicht in einem scharfen Gegensatz stehen [32].

*) Freilich gibt an einer anderen Stelle (Mem. I, 4, 3) ein Gesprächspartner des Sokrates an, er bewundere am meisten Homer unter den Epikern, Melanippides unter den Dithyrambikern, Sophokles unter den Tragikern, Polyklet unter den Bildhauern und Zeuxis unter den Malern, eine Zusammenstellung verschiedener künstlerischer Größen, die ganz auffallend modern klingt.

Aehnlich wie in Griechenland genießen auch im Rom der Republik und ersten Kaiserzeit die bildenden Künstler sehr geringes Ansehen. Ein Mitglied des aristokratischen Geschlechtes der Fabier schmückte zwar um 300 v. Chr. selber die Wände eines Tempels mit Gemälden aus und erhielt davon den Beinamen Pictor, der Maler, aber zweieinhalb Jahrhunderte später bemerkt dazu *Cicero*, man habe ihm dies nicht zum Lobe angerechnet und im ersten nachchristlichen Jahrhundert führt ihn *Valerius Maximus* gar als Beispiel dafür an, wie berühmte Männer Ruhm bisweilen aus den niedrigsten Angelegenheiten zu gewinnen suchten. *Plinius* freilich will um dieselbe Zeit als Geschichtsschreiber der Kunst aus den Wandgemälden des Fabius in etwas schönfärberischer Weise das hohe Ansehen der Malerei in der Vorzeit herauslesen, muß aber sogleich beifügen, man habe später die Malerei nicht „in anständigen Händen" gesehen und sein eigener Zeitgenosse, ein malender Prokonsul, sei dadurch Gegenstand schimpflichen Gelächters geworden [33].

Trotz all dieser Stimmen der Mißachtung dürfen wir nicht etwa annehmen, die überaus kunstfreudige Antike hätte die Meisterwerke der Malerei und Plastik irgendwie geringer geschätzt, als wir heute es tun. Einer solchen Annahme widerspricht ja schon die religiöse Ehrfurcht der Antike vor den Götterbildern eines Phidias z. B., eine Ehrfurcht, die selbstverständlich kein roher Fetischismus, sondern sehr stark ästhetisch verwurzelt ist. Es ist nur im antiken Bewußtsein die Trennung zwischen Werk und Künstler bei der bildenden Kunst noch weit deutlicher ausgeprägt, als sie uns schon bei der Dichtkunst in der platonischen Fassung des Enthusiasmusbegriffes entgegengetreten ist. Neben den verehrten Götterbildern scheint man also den Künstler in älterer Zeit beinahe nur als Erdenrest gefühlt zu haben. Wird uns doch überliefert, selbst Phidias sei gerichtlich verurteilt worden, weil er es gewagt habe, auf dem Schild seines hochberühmten Athenastandbilds in das Relief von der Amazonenschlacht ein Selbstportrait einzuschmuggeln. Wie uns ausdrücklich berichtet wird, hat man es dem Künstler sogar untersagt, seinen Namen unter seine Athena Parthenos zu setzen. An-

scheinend hat man ihn nur auf einer Marmortafel genannt, wo die technischen Daten, die Bauzeit und die Baukosten angegeben waren [34]. Wenn auch bei dem Vorgehen gegen Phidias, den Günstling des Perikles, politische Motive mitgespielt haben mögen, so äußert sich darin doch deutlich das recht unmodern anmutende Gefühl eines Abstandes zwischen dem bildenden Künstler und seinem Werk, besonders wenn dieses religiöser Natur ist *).

Wohl der gleiche Geist spricht aus den ersten Jahrzehnten unserer Zeitrechnung zu uns, wenn wir lesen: „Die Götterbilder verehrt man, man betet sie an und opfert ihnen, aber die Bildhauer, die sie verfertigt haben, verachtet man.“ Dies sind Worte *Senecas* und auch an einer andern Stelle noch schließt der stoische Philosoph, diesmal aus Feindschaft gegen jeden Luxus, die Maler und Bildhauer aus den Reihen der freien Künste ausdrücklich aus und rechnet sie zu den sklavenmäßigen [35]. Noch ausführlicher äußert sich über das Nichtabfärben des Werts vom Werk auf den Künstler etwa ein halbes Jahrhundert später *Plutarch*, indem er sagt: „Kein wohlgebildeter Jüngling, der den Zeus in Olympia oder die Hera in Argos bewundert, würde deshalb Phidias oder Polyklet werden wollen, noch auch Anakreon, Philetas oder Archilochos, wenn er sich an ihren Gedichten freut. Denn, wenn auch das Werk als lieblich erfreut, braucht doch der Meister deswegen noch kein würdiges Ziel unseres Strebens zu sein.“ Die Künstler und Dichter vergleicht er überdies mit den Parfumeuren und Färbern, die man als unfrei und als Banausen empfände, wiewohl ihre Salben und ihr Purpur sehr geschätzt

---

*) Die Sitte des Signierens ist freilich schon lange vor Phidias eingebürgert. Plastiken mit Künstlersignaturen sind uns erhalten aus dem sechsten Jahrhundert 22, aus dem fünften 36, aus dem vierten 45, aus nachalexandrinischer Zeit bis zum Ausgang, der Antike 291. (Nach *Löwy, E.*, Inschriften griechischer Bildhauer, Leipzig 1885.) Eine allmähliche Zunahme des persönlichen Faktors ließe sich wohl nur aus dem *Verhältnis* der signierten zu den unsignierten Plastiken statistisch erweisen. Auch Vasen wurden signiert (vgl. *Klein, W.*, Griech. Vasen mit Meistersignaturen, Wien 1887) und zwar auch schwarzfigurige d. h. schon *vor* dem 4. Jahrhundert. Dabei waren in Athen die Vasenmacher zunftartig organisiert also ausgesprochene Handwerker.

seien. Von allen diesen gelte das Wort: „Wir freuen uns an dem Werk und verachten den Meister“ [36]. Wenn also hier Plutarch das Nichtabfärben des Werts nicht nur auf die bildenden Künstler, sondern bemerkenswerterweise auch auf die Dichter bezieht, so verbindet sich seine Banausenverachtung mit einer gewissen Feindschaft gegen alle Werte, die nicht auf Ethik gegründet sind. Die sittlichen Werte stellt er nämlich den ästhetischen gegenüber; nur sie übertrügen sich von den Werken auf die Person, denn die Tugend erwecke in dem Betrachter nicht nur Bewunderung wie das Kunstwerk, sondern auch das Streben, selbst ein tugendhafter Mann zu werden. Plutarch läßt sich hier also von einer Auffassung leiten, die von der modernen persönlichkeitsbegeisterten Art der Kunstbetrachtung sehr weit abliegt, von dem Gedanken nämlich, daß es sich nur in der Ethik um Persönlichkeits-, in der Aesthetik aber um reine Sachwerte handle. Daß jedenfalls aber diese philosophische Ueberzeugung stark von sozialen Wertungsweisen, nämlich von einer Mißachtung der Erwerbsarbeit bestimmt ist, geht deutlich aus einer anderen Stelle hervor, an der Plutarch den Maler Polygnot ausdrücklich nicht zu den Banausen gezählt wissen will; er begründet nämlich diese Ausnahme mit dem Umstand, daß Polygnot einmal ein öffentliches Gebäude mit Fresken ausgeschmückt habe, ohne Bezahlung dafür zu verlangen. Ein andermal wieder werden bei ihm Standesvorurteile des Literaten deutlich, wenn er einige hervorragende Bildhauer der Vergangenheit deshalb zu den Banausen zählt, weil sie von der Rhetorik nichts wüßten [37].

Noch im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung hat schließlich der Satiriker *Lukian*, der selber in seiner Jugend Bildhauer gewesen war, sich über das Nichtabfärben des Werts von dem Bildwerk auf seinen banausischen Meister geäußert. Er erzählt [38], wie ihm, dem angehenden Bildhauer, im Traum die Göttin der Bildung, d. h. der Rhetorik, erschienen sei und ihn mit folgenden Worten gewarnt habe: „Auch wenn du Phidias und Polyklet würdest und viele herrliche Werke schüfest, werden deine Kunst zwar alle preisen, aber kein einziger unter den Beschauern, wenn er nur bei

Vernunft ist, würde wünschen, deinesgleichen zu sein; denn wieweit du es auch bringen mögest, wirst du doch als Banause, als Handwerker, als Handarbeiter angesehen werden.“ Offenbar handelt es sich hier um einen Rangstreit zwischen Rhetor und Bildhauer, den Lukian im Sinne seines Standes zuungunsten des Bildhauers entscheidet, wiewohl ihm, wie aus zahlreichen Stellen seiner Schriften hervorgeht, die bildende Kunst alles eher als gleichgültig war.

Auch der antiken Philosophie erschien übrigens die Uebertragbarkeit des Werts von dem Werk auf die Person, von der Wirkung auf die Ursache und umgekehrt, die ja die Voraussetzung unseres Genie- und Persönlichkeitsbegriffes bildet, nicht ganz selbstverständlich. In der älteren Stoa z. B. — die ja Plutarch genau gekannt hat — im dritten vorchristlichen Jahrhundert, finden wir bei *Chrysipp* eine schulmäßige Einteilung der Güter, die das Abfärben des Werts zumindest als Problem empfindet. Die höchste Güterklasse bilden nämlich dort die *ἀγαθὰ τελικά*, d. h. die Werte, die als letztes Ziel zu erstreben sind. Aber bloß zu der niedrigeren Klasse von Werten, die die höchsten Güter nur hervorbringen, die also nur die Rolle eines Mittels spielen, wird dort ausdrücklich der mit intellektuellen und moralischen Vorzügen ausgestattete Mensch selber gerechnet [39]. Von dem modernen Ideal der Persönlichkeit ist also Chrysipp offenbar recht weit entfernt, fast ebenso weit wie jene antiken Literaten, die das Kunstwerk schätzen, den Künstler aber verachten.

Der Aufstieg der Künstler.

Die schroffen Aeußerungen Senecas, Plutarchs und Lukians spiegeln jedoch nur die eine Seite der antiken öffentlichen Meinung. Zunächst regt sich bei den Künstlern selbst schon sehr früh, schon in Zeiten, da sie vom Handwerk sich kaum gelöst hatten, erhebliches Selbstbewußtsein. So haben wir auf einer alten, aus dem siebenten oder sechsten Jahrhundert stammenden Frauenstatue die Inschrift des Künstlers erhalten, aus der unverkennbarer Stolz darauf spricht, nicht mehr in Holz, sondern schon in Stein Menschen bilden zu können,

so zeigen auch sehr alte Vasensignaturen erheblichen Künstlerstolz, wie überhaupt die Tatsache der Signaturen schon auf archaischen Plastiken und Vasen beweist, daß auch sozial zu den Handwerkern gerechnete Künstler sich ihres persönlichen Wertes durchaus bewußt sein können. Wohl etwas anders ist es dagegen aufzufassen, wenn im sechsten Jahrhundert der Bildhauer, Baumeister und Gemmenschneider *Theodoros* sich in einer ehernen Statue gar selber porträtiert, eine Feile und einen Skarabäus in den Händen. Hier hat nicht nur der Künstlerstolz eine sehr bemerkenswerte Höhe erreicht *), sondern es ist wohl auch die Lösung vom Handwerk schon ziemlich weit vorgeschritten; hat doch wohl derselbe Theodoros auch eine architektonische Abhandlung verfaßt, sich also schriftstellerisch betätigt. Im vierten Jahrhundert hat dann der Maler *Parrhasios* in den Signaturen seiner Werke sich überaus selbstbewußt gerühmt und sich freilich dadurch nicht nur den scharfen Tadel des Plinius, sondern auch den derben Spott von Zeitgenossen zugezogen [40].

Das Selbstlob des Parrhasios hängt schon mit einer gewissen kulturellen Wandlung zusammen. Im vierten vorchristlichen Jahrhundert beginnt nämlich das soziale Ansehen der bildenden Kunst langsam zu steigen und auch der Künstlerruhm zu entstehen. Freilich, um den antiken Künstlerruhm ist es eine eigene Sache. Zwar sind, wie wir noch hören werden, in hellenistischer Zeit Biographiensammlungen auch von Künstlern erschienen, diese aber sind verloren gegangen. Die erhaltenen Reste beweisen dagegen, daß der ganze antike Künstlerruhm nicht hingereicht hat, um selbst von solchen Größen des fünften und vierten Jahrhunderts wie *Myron*, *Polyklet*, *Skopas* und *Praxiteles* außer ganz ungenauen Angaben der Lebenszeit auch nur die allerdürftigsten biographischen Nachrichten zu überliefern. Wir hören zwar recht vieles von ihren Werken, wir wissen, daß später für ein *Werk* des Praxiteles den Knidiern vergeblich

---

*) Selbstportraits scheinen nämlich in der Antike bezeichnenderweise sehr selten. Ueber ein Selbstportrait des *Apelles* aus dem vierten Jahrhundert vgl. *Overbeck*, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste 1886. Ueber ein angebliches Selbstportrait des *Phidias* s. o. S. 26.

die Bezahlung ihrer sehr beträchtlichen Staatsschuld als Kaufpreis angeboten wurde, von den Künstler*personen* aber kennen wir außer einigen Maleranekdoten — über die Literaten dagegen sprudeln die antiken Anekdotenquellen überaus reichlich — nur recht spärliche Einzelzüge über die Bildhauer *Phidias* im fünften und *Lysipp* im vierten Jahrhundert [41]. Es ist indes kaum deren geniale Persönlichkeit, die ihre Ausnahmestellung erklärt, sondern offenbar wirkt sich bei ihnen nur die Tatsache aus, daß gerade diese beiden Meister in nähere Berührung mit zwei *politischen* Größen, mit Perikles bzw. Alexander den Großen geraten waren. Was besagen also all die zahllosen Namenserwähnungen und Lobpreisungen, was besagt selbst die Bemerkung des römischen Polyhistors *Varro* aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert, keinem halbwegs Gebildeten sei der Name des Praxiteles unbekannt — in moderne Verhältnisse übersetzt wäre übrigens die Bemerkung sehr überflüssig —, wenn wir sehen, daß *Cicero* den Maler Polygnot mit dem Bildhauer Polyklet, *Apuleius* Polyklet mit dem ein Jahrhundert jüngeren Lysipp verwechseln kann? Immerhin aber und trotz all dieser Vorbehalte beginnen im vierten Jahrhundert die zahlreichen Namenserwähnungen von Künstlern in der Literatur, verbreitet sich der Abstand von den Handwerkern. *Apelles* vor allem wird als eine Art Hofmaler von Alexander dem Großen nicht nur sehr ausgezeichnet, sondern darf ihm auch mit erheblichem Selbstbewußtsein entgegentreten [42].

Die Gründe, die in dieser Zeit zugunsten der Loslösung vom Handwerk angeführt werden, sind durchaus intellektualistisch-literarisch und dadurch recht bezeichnend: der selber wissenschaftlich gebildete Maler *Pamphilos* nämlich, der Lehrer des Apelles, erklärte ausdrücklich die Malerei für eine freie, keine sklavenmäßige Kunst und führte dabei zur Begründung an, sie könne als Grundlage der Mathematik nicht entbehren. Die bildende Kunst ist also genötigt, soziales Ansehen zunächst nicht aus eigener Kraft, sondern durch Anlehnung an die Wissenschaft zu gewinnen. Auch im ersten vorchristlichen Jahrhundert führt ähnlich *Cicero* aus, die Kunst — als Beispiel nennt er den Maler Zeuxis, die Bild-

hauer Phidias und Polyklet — könne ohne Wissenschaft nicht bestehen, und ebenso spricht ein Jahrhundert später *Plinius* von der Wissenschaft — scientia — des Phidias und Polyklet. Ganz ähnlich intellektualistische Aeußerungen und Argumente werden wir auch in der Renaissance wiederum antreffen. Die Bemühungen des Pamphilos um die soziale Hebung der Kunst waren, wie wenigstens Plinius behauptet, so erfolgreich, daß vornehme Knaben im Zeichnen unterrichtet und der Zeichenunterricht von Sklaven für immer verboten worden sei. Jedenfalls verzeichnet schon *Aristoteles* ziemlich zurückhaltend, daß *einige* auch die Malerei zu den freien Künsten zählten und ihre Söhne neben der Grammatik, Gymnastik und Musik auch im Malen unterrichten ließen [43].

Daß indes in der hellenistischen Zeit die Meister der Bildhauerei in der griechischen Oeffentlichkeit hohes soziales Ansehen genossen haben, ist sicher. Kennen wir doch z. B. aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert eine Inschrift, nach der die Stadt Lindos dem Bildhauer *Athenodoros* einen goldenen Kranz und allerlei Ehrenrechte für ewige Zeiten verleiht [44]. Auch in der Literatur nimmt die Bewunderung für die bildenden Künstler rasch zu, ja die Kunst und Künstlerbegeisterung wird in der römischen Kaiserzeit zu einem beliebten Tummelplatz besonders der rhetorischen Schriftsteller, die sich in enthusiastischen Lobpreisungen der Kunst und oft der Künstler selbst kaum genug tun können. So finden wir schon im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung bei dem Rhetor *Dio Chrysostomus* immer wieder die höchste Bewunderung für Phidias ausgesprochen, der, wie die Bildhauer überhaupt, ziemlich deutlich über Homer und die Dichter gestellt wird. Von der Geringschätzung der Handarbeit hat sich Dio, der für die Gleichheit aller Berufe eintritt, überhaupt freigemacht: trotz seiner vornehmen Abkunft steht er, wohl bewogen durch die Erfahrungen einer langen Verbannungszeit, dem Kynismus und damit tieferen sozialen Schichten sympathisch gegenüber. Jedenfalls geht Dio in seiner Bewunderung soweit, den bildenden Künstler mit der Gottheit selber in Parallele zu setzen, denn auch diese habe als Werkmeister die Welt gebildet, freilich mit unver-

gleichlich höherer Kunst und aus edlerem Material als die menschlichen Künstler[45]. In der Rhetorik der Kaiserzeit kündet sich also sogar schon der Vergleich des Künstlers mit dem *Schöpfer* an, dessen Geschichte in der Renaissance uns noch wird beschäftigen müssen *). Es wäre jedoch verfehlt, aus dem Auftreten des Schöpfervergleichs auf eine besondere Produktivität oder auch nur auf eine besonders produktive Stimmung des Zeitalters zu schließen; ganz im Gegenteil zeigen sich bei Dio, etwa in seiner Ablehnung der städtischen Ueberkultur, Anzeichen einer gewissen kulturellen Ermüdung[46]. Die mehr reproduktive Fähigkeit des Zeitalters spricht wohl auch im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung aus den gesammelten Bildbeschreibungen der beiden *Philostrate*. Die beiden, Großvater und Enkel, bieten ein gutes Beispiel für die in der damaligen Rhetorik übliche schwärmerische, aber feuilletonistische und wenig sachliche Art der Kunstschriftstellerei, denn bei aller Kunstbegeisterung ist ihnen offenbar doch die Schaustellung der eigenen rhetorisch-stilistischen Fähigkeiten wichtiger als die Komposition, die Zeichnung und das Kolorit der beschriebenen Gemälde[47]. Sehr merkwürdigerweise sind aber trotz dieser literarischen Beschäftigung mit der bildenden Kunst auch hier die Reste der alten sozialen Geringschätzung noch nicht völlig geschwunden. Sie verbergen sich bei dem älteren Philostrat hinter seiner Einteilung der „Weisheit“ in eine reine und eine

---

*) Dios göttlicher Demiurg weist wohl auf *Plato* hin, bei dem tatsächlich eine Vorstufe des Schöpfervergleichs zu finden ist. Im Staat (X, 597 b ff.) werden nämlich drei Grade von Werkmeistern unterschieden: Gott, der die Idee des Bettes schafft, der Tischler, der es nach dieser Idee herstellt, und der Maler, der das Bett, ja nur seine Erscheinung nachahmt. Zu diesen Nachahmern, die im dritten Grad von der Wahrheit abstehen (599 a), rechnet Plato auch die Dichter. Ein wenig ähnlich gelangt der Xenophontische *Sokrates* zu seinem zweckbewußten Schöpfer durch Analogie von den Künstlern her. Eine Wertsteigerung für den Künstler folgt jedoch aus der Verwandtschaft mit dem Schöpfer, nicht bei Xenophon und nicht bei Platon. Auch im 2. Jhdt. n. Chr. meint z. B. der Arzt *Galen*, man müsse hinter den Organismen einen Werkmeister suchen, wie den Phidias hinter seinen Statuen (De usu part. III, 10, Kühn III, 238). Für Galen besteht jedoch der Unterschied, daß die „Natur“ alles durch und durch bilde, der Künstler aber nur die Außenseite (De nat. fac. II, 3. Kühn II, 82).

etwas tieferstehende angewandte: die Dichter, Musiker und Astronomen nämlich rechnet er zu den Weisen, die Maler, Bildhauer, Seefahrer und Landleute, aber — offenbar weil sie mathematisch-astronomische Kenntnisse benützen — zu den „Unterweisen" [48]. Für den Rhetor, den Virtuosen des Mundwerks, läßt sich das soziale Ansehen des bildenden Künstlers nur auf dem intellektualistischen Umweg über die Wissenschaft begründen. Daß jedoch im öffentlichen Leben die Geringschätzung der bildenden Kunst entschwindet, geht mit Sicherheit vor allem daraus hervor, daß wir seit Nero nicht nur Kaiser kennen, die in der Jugend Unterricht im Malen und Modellieren genossen hatten, sondern seit Hadrian auch solche, die sich noch als Kaiser als malerische und plastische Dilettanten ganz ähnlich betätigen wie die zahlreichen kaiserlichen Dichter [49].

Die letzte Folgerung aus dem Wandel des Zeitgeistes finden wir wiederum bei einem Rhetor des dritten oder vierten nachchristlichen Jahrhunderts gezogen: bei *Kallistratos*. In seiner Schrift, die in Nachahmung der beiden Philostrate sich aus stets begeisterten Beschreibungen diesmal von Skulpturen zusammensetzt, verkündet er ausdrücklich, daß „nicht nur die Zunge des Dichters unter göttlicher Einwirkung stehe, sondern daß auch die Hände der Künstler, erfaßt von göttlichem Geist und heiligem Wahnsinn die Werke *prophezeiten*". Die alte Lehre vom Enthusiasmus der Dichter, vielleicht verschmolzen mit jüdischen Prophetenvorstellungen hat also jetzt auch in die bildende Kunst Eingang gefunden [50]. Da die Gottbegeisterung bei Kallistratos selbstverständlich nur als rhetorisch-schwungvolle Allegorie, nicht als ernste religiöse Ueberzeugung gemeint ist, ist jetzt gegen Ende der Antike, auch was die bildenden Künstler anlangt, eine völlige Uebereinstimmung mit der modernen Auffassung des Künstlerenthusiasmus und damit eine starke Annäherung an unseren Geniebegriff erreicht.

Ergebnis.

Es ist an der Zeit, das Ergebnis unserer soziologischen Betrachtungen zusammenzufassen. Der Dichter stammt in der

antiken Welt, wie wir gesehen haben, sozial vom Priester ab, der Künstlerberuf dagegen löst sich allmählich von dem gering geachteten Beruf der Handwerker los. Die letztere Entwicklung folgt ja aus dem Wesen der Sache und wird uns auch in der Neuzeit wiederum entgegentreten. Merkwürdig und für die Antike charakteristisch ist jedoch der Umstand, daß der Rangunterschied der Abstammung zwischen bildenden Künstlern und Dichtern sich noch in den spätesten Zeiten nicht ganz verwischt hat. Dieses auffallende Beharrungsvermögen längst überholter Wertungsweisen erklärt sich wohl vor allem aus der wirtschaftlichen Struktur des klassischen Altertums, nämlich dem Sklavensystem, das den Makel der Handarbeit dem Bewußtsein nicht ganz entschwinden läßt, selbst noch zu einer Zeit, da die priesterliche Bedeutung des Dichters längst zurückgetreten und durch rein literarische Umstände ersetzt ist. Daß die maßgebende Oberschicht der antiken Gesellschaft den Werken des Mundes eine größere Bedeutung für die Kultur und die Bildung beimißt als denen der Hand, spiegelt sich nicht nur in dem Dominieren der Literatur und besonders auch der Rhetorik, sondern ist auch einer der wichtigsten unter den Umständen, die das Entstehen eines Geniebegriffs im modernen Sinn verhindert haben. Selbst in den Zeiten nämlich, in denen der Künstlerruhm schon eine beträchtliche Rolle spielt und selbst Kaiser malen und bildhauern, ist, wie sich gezeigt hat, die Loslösung der Malerei und Plastik von der Banausie noch immer unvollkommen genug, daß Schriftsteller wie Seneca, Plutarch und Lukian ihrer unverhohlenen Künstlerverachtung Ausdruck geben können, wenn sie aus irgendwelchen, besonders standespolitischen und philosophischen Gründen sich dazu gedrängt fühlen. Da sich jedoch diese Schriftsteller nicht gut gegen die Kunst selber wenden können, wird von ihnen die in der produktiven Zeit der Antike nie ganz vergessene Trennung zwischen Werk und Persönlichkeit aufs entschiedenste betont. Diese Trennung verwischt sich vor allem in den Kreisen der stets begeisterten Rhetorik der Kaiserzeit. In dieser Entwicklung dürfen wir vielleicht einen Beweis dafür erblicken, daß die unsachliche,

enthusiastische und epigonenhafte Rhetorik der Spätantike sich als günstiger Nährboden für genieartige Vorstellungen bewährt.

Longin.

Hier ist der Ort, auf jene Schrift hinzuweisen, die vielleicht am nachdrücklichsten unter allen Zeugnissen der Antike die Bedeutung der Persönlichkeit des Künstlers — die Rede ist wieder nur vom Dichter und Rhetor — hervorhebt. Es ist dies die dem *Dionysios* oder *Longinus* zugeschriebene Abhandlung eines Rhetors *περὶ ὕψους*, Über das Erhabene, die freilich an schriftstellerischer und gedanklicher Qualität etwa den Bildbeschreibungen der beiden Philostrate beträchtlich überlegen ist. Die Schrift des angeblichen Longinus ist keine Zusammenstellung wenig sachlicher Phrasen, auch nicht das trockene Schulprodukt eines routinierten Technikers der Redekunst, sondern sie will mit begeisterten Worten die Erhabenheit des Stils vor allem auf die erhabene und großartige Persönlichkeit des Autors, des Redners oder Dichters, zurückführen; ihr dürfe man auch Verstöße gegen die Kunstregeln nicht ankreiden, denn nur die korrekte Mittelmäßigkeit sei der Gefahr zu fehlen. nicht ausgesetzt [51]. Die wahre Höhe des Stils aber sei nur der edeln und großartigen Natur erreichbar. die sich über die Sterblichen erhebe, ja, wie es ausdrücklich heißt, an die Majestät der Gottheit hinanreiche [52]. Genau an der Stelle unserer großen und genialen *Persönlichkeit*, für die ja im Griechischen das Wort fehlt, steht also bei Longin unter Betonung der angeborenen Anlage immer die große *Natur*, die *μεγάλη φύσις* [53]. Auch über die Frage der Lehrbarkeit des Stils äußert sich unser Autor — man versetzt ihn gewöhnlich ins erste nachchristliche Jahrhundert — eine Frage, die in der Genieliteratur des achtzehnten Jahrhunderts die größte Rolle spielen wird. Er schließt sich indes nicht der Lehre der Originalgenies an, die bemerkenswerterweise schon in der Zeit des angeblichen Longin Vertreter gefunden haben muß. der Meinung jener nämlich. die alle Regeln bekämpfen. die behaupten, „die

Größe sei unlehrbar und die einzige Regel, die zu ihr führe, sei: groß geboren werden"[54]. Er nimmt vielmehr eine verständige Mittelstellung ein und will Regeln und auch Uebung nicht ganz verwerfen. Ganz unverkennbar aber ist ihm trotzdem die angeborene Anlage wesentlich wichtiger als alles, was sich erlernen läßt. Wenn er die Grundlagen des hohen und großen Stils erörtert, führt er deshalb als die ersten und wichtigsten an „den glücklichen Instinkt im Finden großer Gedanken und die heftige und enthusiastische Leidenschaft"[55] und erst später folgt die lehrbare Technik der Redefiguren. Auch in der Frage der Lehrbarkeit der Kunst steht also Longin auf Seite der Persönlichkeit und zwar, wie er sich platonisch, aber wohl nur allegorisch ausdrückt, der enthusiastischen. Es wird uns nach alldem nicht verwundern, wenn wir bei Longin zahlreiche Größen der Vergangenheit wegen der Höhe ihres Ausdrucks begeistert gefeiert finden. Bemerkenswert und gleichfalls an den parteilosen modernen Geniekult erinnernd ist jedoch der weite Kreis der Longinschen Auswahl: zu Dichtern und Rednern wie Homer, Sappho, Pindar und Demosthenes gesellt er nicht nur Plato und Thukydides, also Philosophen und Geschichtsschreiber, sondern merkwürdigerweise auch Moses, denn der mosaische Bericht über die Schöpfung des Lichts erscheint ihm erhaben[56].

Auf die Schrift über die Höhe werden wir später, in der Geschichte des Begriffs der Gedankentiefe, noch zurückkommen müssen und ebenso wird ihr Einfluß auf die Geschichte des Geniebegriffs im 17. und 18. Jahrhundert noch darzustellen sein. Trotz dieser Nachwirkung auf ferne Zeiten dürfen wir aber eines nicht übersehen: der Vorkämpfer des hohen Stils fühlt sich selber durchaus nicht als Vertreter einer produktiven Zeit. Der angebliche Longin beklagt sich am Schlusse seiner Abhandlung nicht nur über den entnervenden Weltfrieden und die politische Despotie, sondern auch über die sittliche Fäulnis seiner Zeit und ihre Unfruchtbarkeit an erhabenen und großartigen Naturen. Es ist der typische Epigone, der hier die Bedeutung der künstlerischen Persönlichkeit verkündet.

In der Abhandlung des angeblichen Longin sind uns zwei noch nicht erörterte Züge zum erstenmal entgegengetreten: der Begriff der angeborenen Begabung und der Kultus des überdurchschnittlichen Menschen. Beide Vorstellungskreise sind für uns sehr bedeutsam und da beide der antiken Denkweise recht geläufig sind, verlangen sie jedenfalls eine gesonderte Betrachtung. Was zunächst die angeborene Begabung anlangt, so ist es offenbar das fünfte vorchristliche Jahrhundert, das zuerst diesen Begriff ausgebildet und beachtet hat. Die voll entfaltete Geldwirtschaft des Zeitalters, die Ausbildung großer Städte muß die in naturalwirtschaftlichen Zeiten nur schlummernde Konkurrenz beträchtlich steigern, muß die Individualisierung der zuvor vor allem in kriegerischen und ländlichen Verbänden lebenden und fühlenden Menschen lebhaft fördern und das Bewußtsein der individuellen Eigenart und Anlage wachrufen. Zugleich hat sich im fünften Jahrhundert die Gesellschaft schon soweit rationalisiert, hat sie durch die Kenntnis fremder Völker und Sitten ihren Gesichtskreis so sehr erweitert, daß der Gegensatz von Tradition und bewußt rationaler Gesellschaftsgestaltung in den Vordergrund des Interesses rückt und damit zugleich das Problem der rationalen Beeinflussung des Individuums, d. h. das Problem der Erziehung und Bildung. Wie überhaupt das Gegensatzpaar Natur und rationale Konvention, *φύσις* und *νόμος* bekanntlich das Denken der Zeit beherrscht, so ist es jetzt auf pädagogischem Gebiet der Gegensatz angeborene Anlage und rationales Lernen, wobei es den geistigen Zusammenhang kennzeichnet, wenn in beiden Begriffspaaren das erste Glied sogar mit dem gleichen Ausdruck *φύσις*, das natürlich Gewachsene, bezeichnet wird.

Insbesondere den radikalsten Vertretern der geldwirtschaftlich-rationalen Tendenzen, den *Sophisten*, ist dieser Gegensatz ganz geläufig. Natürlich dürfen wir hier keine allzu enge Verwandtschaft mit modernen genieähnlichen Vorstellungen erwarten, denn bei den Sophisten bürgt schon

ihr Beruf, ihre Stellung als hochbezahlte Wanderlehrer der vornehmen Jugend dafür, daß sie den rationalen Unterricht nicht etwa geringschätziger behandeln können als die angeborenen Anlagen. So führt *Protagoras* aus, die Bildung bedürfe zweier Faktoren, der Begabung und der Uebung, *φύσις* und *ἄσκησις*, und schon in der Jugend müsse mit dem Lernen begonnen werden. Auch sonst wird das genannte Gegensatzpaar in der Sophistik häufig erwähnt, wobei besonders auch der Vergleich der Begabung mit dem Ackerboden, des Unterrichts mit der Arbeit des Landmanns beliebt scheint. Dieselbe Zweigliederung treffen wir im Zeitalter der griechischen Aufklärung auch außerhalb der eigentlich sophistischen Kreise überaus häufig an, so mehrmals bei dem Komiker *Epicharm* und dem Atomisten *Demokrit*, bei dem im Sinne der Aufklärung dichtenden Aristokraten *Kritias* und schließlich des öfteren bei dem der Aufklärung nahestehenden Tragiker *Euripides*. Demokrit insbesondere, in dessen Natur- und Erkenntnislehre ja der Gegensatz Natur-Satzung eine erhebliche Rolle spielt, ist mit dem verwandten Gegensatz Natur und Lernen nicht nur ganz vertraut, wenn er über den Menschen philosophiert, sondern scheint besonders beim Dichter für die angeborene Begabung Interesse zu zeigen. Betont er doch die „göttliche Naturanlage — *φύσις* — Homers“ und führt, wie wir schon wissen, die dichterische Produktion auf den Enthusiasmus also etwas Unlernbares zurück. Für das militärisch-politische Gebiet hebt deutlicher noch *Thukydides* einmal stark hervor, Themistokles verdanke seine Erfolge einer bewundernswerten angeborenen Begabung, nicht etwa äußeren Faktoren. Sonst neigt sich, was die Bewertung der beiden Glieder anlangt, die Wagschale bald ein wenig mehr nach der einen, bald nach der andern Seite, ohne daß in den zahlreichen Stimmen der Zeit besondere Einhelligkeit oder besonderer Radikalismus festzustellen wäre. Daß aber jedenfalls der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts der grundlegende Gegensatz von Begabung und Lernen doch noch ein verhältnismäßig neues Gedankengut bedeutet, beweist vielleicht der philosophierende Dichter *Ion von Chios*, der entsprechend

seiner metaphysischen Vorliebe für Dreigliederungen darlegt, die menschliche Tüchtigkeit beruhe auf *drei* Faktoren, auf Verstand, Kraft und Glück [57].

Seit Demokrit und der Sophistik spielt die Begabung auch in der griechischen Philosophie eine gewisse, wenn auch nicht große Rolle [58]. Die angeborene Begabung und zwar die des Dichters tritt uns als natürliche Ergänzung zur übernatürlichen Inspiration ähnlich wie bei Demokrit auch in der Enthusiasmuslehre des *Sokrates* entgegen. Außerhalb der Dichtkunst mißt dagegen Sokrates der angeborenen Anlage wohl geringere Bedeutung bei, wie seine Theorie von der Lehrbarkeit der Tugend zeigt, eine ganz intellektualistische Auffassung, die indes schon sein getreuester Schüler *Antisthenes* ein wenig abgeschwächt hat. Wenn nämlich der Begründer des Kynismus ausführt, die Tugend sei hinreichend für das Glück, sie bedürfe keiner Ergänzung *außer vielleicht* einer sokratischen Energie, so hat immerhin die irrationale Charakteranlage eine gewisse Würdigung erfahren. Ganz ähnlich bedeutet wohl auch die Psychologie *Platons*, seine Unterscheidung der Vernunft, der edlen Leidenschaften und der niedern Begierden eine gewisse Anpassung an den mit Begabungsunterschieden schon recht vertrauten Zeitgeist, Unterschiede, denen besonders Platos Staats- und Erziehungsideal große Bedeutung beimißt und denen der Philosoph gerecht zu werden sucht, indem er Auf- und Abstiege auf der Stufenleiter der Stände zuläßt, wenn es die Begabung des Kindes erfordert. Trotzdem darf nicht übersehen werden, wie weit die Philosophie des vierten vorchristlichen Jahrhunderts von einer Verherrlichung der Begabung im modernen Sinn und vor allem von einer Geringschätzung des rationalen Lernens entfernt bleibt. Auch für Antisthenes ist ja die Tugend lehrbar, auch für Plato und ebenso für Aristoteles die Vernunft der weitaus wichtigste und höchste Seelenteil. *Aristoteles* insbesondere verbindet mit der Hochschätzung des Intellekts eine ziemlich lebhafte Betonung der Gewohnheit — ἔθος —, so daß seiner vermittelnden Art entsprechend seine Tugendlehre wiederum *drei* zusammenwirkende und gleichberechtigte Faktoren anerkennt,

nämlich Naturanlage, Gewohnheit und Vernunft — φύσις, ἔθος, λόγος. Ein Vorrang kommt dabei der Begabung keineswegs zu: nicht aus der Naturanlage, lehrt der Stagirite, und nicht gegen die Naturanlage erwachsen die Tugenden, sondern wir empfangen sie gemäß unserer Naturanlage, bringen sie zur Vollendung aber mittels der Gewöhnung [59]. Gemessen an modernen Maßstäben spielt also bei Aristoteles die Begabung eher eine geringe Rolle *).

Dasselbe gilt nun auch von der nacharistotelischen Philosophie. An dem sokratischen Vermächtnis von der Lehrbarkeit der Tugend hält auch die ältere und mittlere *Stoa* im dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert fest und auch der Tropfen von Individualitätsbewußtsein, der in der stoischen Hauptlehre vom übereinstimmenden oder naturgemäßen Leben wohl enthalten ist, ist durch intellektualistische Nebenströmungen überaus stark verdünnt. Die von dem Schulgründer *Zeno* aufgestellte Forderung nämlich, der Weise müsse mit sich selbst übereinstimmend leben, ist wohl vor allem intellektualistisch gemeint und stellt den konsequent festgehaltenen rationalen Lebensplan — *καθ' ἕνα λόγον ζῆν* zitiert Stobäus — als höchstes Ziel auf. Der angeblich von *Kleanthes* beigefügte Zusatz: übereinstimmend mit der *Natur*, bedeutet nun sicherlich auch die Forderung nach konsequenter Treue zur individuellen Eigenart, denn φύσις, die Natur, ist ja zugleich auch das griechische Wort für die angeborene Anlage. In der Tat werden wir sogleich bei dem von der mittleren Stoa beeinflußten Cicero ziemlich individualitätsbewußte Ausdeutungen des stoischen Grundsatzes kennenlernen. Anderseits aber ist eben die Physis, mit

*) Dagegen findet sich bei Aristoteles gelgentlich einmal (Probl. 30, 1, 953 a, vgl. u. S. 91) die merkwürdige Theorie erörtert, alle überragenden Menschen seien melancholischer Konstitution, je nach dem Weg, den die eingeborene Hitze in ihrem Leib nehme, entstünden Wahnsinn, Enthusiasmus oder wissenschaftliche und politische Leistungen. Die angeborene Begabung ist also hier zur Genüge gewürdigt und physiologisch erklärt. Ebenso äußert sich auch in der antiken *Medizin*, in der auf die Humoralpathologie des Hippokrates im 5. Jhdt. zurückgehenden Lehre von den vier Temperamenten, Interesse an der angeborenen menschlichen Eigenart und ihren Unterschieden.

der der Weise übereinstimmen soll, nicht nur die eigene, sondern auch die Gesamtnatur. Und so verlangt *Chrysipp* von jeder Handlung des Menschen den Zusammenklang des dem Einzelnen beigegebenen Dämons — des Genius, hätte ein Römer gesagt — mit dem Willen des Verwalters des Weltalls. Die Physis, d. h. die Naturanlage des Einzelnen und die Allnatur, der Logos, d. h. der eigene Lebensplan und die göttliche Weltvernunft, fallen eben nach stoischer Weltanschauung in eins zusammen: der intellektualistische Pantheismus der Stoa hat die individualistische Würdigung der angeborenen Eigenart völlig durchtränkt und aufgelöst [60].

Bei den *Epikureern* wiederum wird die Verschiedenheit der menschlichen Anlagen materialistisch mit der verschiedenen Mischung von Wärme und kalter Luft in Zusammenhang gebracht. Wenn aber *Lucrez* daraus den Schluß zieht, der Unterricht könne die physiologischen Unterschiede der Naturanlage nur abschleifen, nicht bis auf die letzte Spur austilgen, so vergißt er doch nicht sogleich beizufügen, diese Spuren seien so geringfügig, daß mit Hilfe der Vernunft jeder in gleicher Weise die der Götter würdige Lebensführung des epikureischen Weisen erreichen könne [61]. Auch der Epikureismus also zeigt sich besorgt, das Irrationale im Menschen und seine angeborene Anlage ja nicht zu übertreiben.

Und so läßt überhaupt der durchgehende Intellektualismus *aller* Systeme der antiken Philosophie bis zum Neuplatonismus eine wirklich radikale Zuspitzung des Begabungsbegriffes nicht zu. Der Gegensatz von Anlage und äußeren Faktoren ist seit der Zeit der Sophistik der antiken Philosophie zwar nicht unbekannt, nirgends aber scheint er über seine in der griechischen Aufklärung erreichte Tragweite wesentlich hinausgelangt zu sein [62]. Dazu kommt noch, daß unser Gegensatz, soweit er bei den Philosophen überhaupt eine Rolle spielt, vor allem auf ethische Fragen angewandt wird, die Beziehung zum künstlerischen, dichterischen und wissenschaftlichen Schaffen aber anscheinend nicht hergestellt ist.

Solche Beziehungen finden sich dagegen des öfteren außerhalb der philosophischen Kreise. Zunächst sei ein scharfer

Ausfall gegen die Nachahmung betrachtet, der uns in einer Anekdote von dem Bildhauer des vierten Jahrhunderts *Lysipp* berichtet wird. Als dieser, so erzählt Plinius [63], lustwandelnd einst gefragt wurde, welchem seiner Vorgänger er sich anschließe, habe er auf die Volksmenge gezeigt und erwidert: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler. Die hier geäußerte Freude am Realismus, die Geringschätzung des von andern Meistern Erlernten zeigt nicht nur sozial die Lösung des Künstlers vom Handwerk mit seiner Werkstatttradition, sondern enthält gedanklich auch lebhaften Stolz auf die eigene Originalität und dadurch wohl auch eine gewisse Würdigung der originalen Begabung. Für beide Beziehungen werden wir noch zahlreiche Parallelen in der Renaissance wieder vorfinden. So dürftig aber auch die Lysippanekdote, gemessen an den zahllosen Renaissancezeugnissen anmutet, so bemerkenswert erscheint sie, denn sie ist die einzige Stimme, die aus dem großen Stillschweigen der antiken Ueberlieferung über die innere Stellungnahme des bildenden Künstlers zu seinem eigenen Schaffen bis zu unseren Ohren gedrungen ist.

Mehr ist über die Frage der Begabung und der Nachahmung bei den Literaten der römischen Zeit zu finden. Recht charakteristisch hat z. B. im ersten vorchristlichen Jahrhundert ein gerichtliches Plaidoyer *Ciceros* für einen sonst ganz vergessenen Dichter Archias unser Problem gestreift. Viele Männer, ausgezeichnet durch Geist und Trefflichkeit, führt der Advokat dort aus, hätten ohne Bildung — doctrina — durch die fast göttliche Anlage ihrer Natur Großes geleistet: „ja, ich füge sogar hinzu, daß öfter Natur ohne Bildung als Bildung ohne Natur Ruhm und Trefflichkeit hervorgebracht haben“; das Höchste freilich komme zustande, wenn beide Glieder des Gegensatzpaares zusammenwirkten. Wiewohl als Beispiele hier zunächst nur Staatsmänner aufmarschieren, führt doch die Rede geschickt über das stark aufgetragene Lob eines Schauspielers auf die engeren Berufsgenossen des Recht suchenden Literaten. Die gelehrtesten Männer behaupteten, so lautet die Fortsetzung, daß zum Unterschied von den sonstigen Studien, die alle auf

Unterricht und Regeln beruhten, der Dichter die Kraft aus seiner Natur beziehe, daß er sich aufschwinge durch seinen Geist und gleichsam durch göttliche Inspiration. Deshalb habe schon der alte Ennius die Dichter für heilig erklärt — und u. a. deshalb sei also schließlich auch das römische Bürgerrecht des Archias anzuerkennen [64]. Es leuchtet wohl ein, daß dieses vor Gericht gesungene Loblied auf die angeborene Begabung des Dichters, daß die halbmetaphysische Verklärung und Verkoppelung der Naturanlage mit dem Enthusiasmusmythologem nicht geistiges Sondereigentum Ciceros ist. Offenbar hält es der Advokat zwar noch für nötig, den römischen Richtern die Augen über das ihnen etwas ferner liegende schöngeistige Wesen zu öffnen, er benutzt aber dazu wohl nur Vorstellungen, die in den mit griechischem Literatentum schon vertrauten Kreisen üblich sind. Diese irrationalistischen Literatenvorstellungen von dem Vorrang der Begabung aber muten einigermaßen modern an.

Wenn dagegen Cicero nicht als Advokat für einen Literaten plaidiert, sondern als philosophierender Schriftsteller auf die Begabung zu sprechen kommt, klingen seine Aeußerungen weit intellektualistischer, ist auch vom Vorrang der Begabung vor dem Lernen nicht mehr die Rede. Es gebe zwei Arten von menschlichen Tugenden, meint er z. B. einmal [65], erstens die angeborenen, vom Willen unabhängigen, die man unter dem Namen *Ingenium* zusammenfasse und deren Besitzer ingeniös genannt würden, zweitens die eigentlichen, die willkürlichen Tugenden z. B. Weisheit, Maß, Tapferkeit und Gerechtigkeit, d. h. die vier platonischen Kardinaltugenden. Wie ganz aus dem Geist des zitierenden Buchgelehrten und des berufsmäßigen Redners gesprochen klingt es aber, wenn als einzige Beispiele der angeborenen Vorzüge, d. h. des Ingeniums genannt werden: Gedächtnis und Fähigkeit leicht zu lernen.

Vergessen scheinen die Beziehungen zum Dichter auch dort, wo Cicero über den stoischen Satz vom naturgemäßen Leben schriftstellert. Zunächst legt er dar, wie jedem Menschen zwei *Personen* d. h. Rollen zugeteilt seien, eine allen Menschen zum Unterschied vom Tier gemeinsame, nämlich

die Vernunft, und eine von Individuum zu Individuum je nach der körperlichen und geistigen Eigenart verschiedene. Diese individuellen Verschiedenheiten werden unter Anführung zahlreicher Beispiele in einer Breite dargelegt, die lebhafte Freude an der Individualisierung verrät, anderseits jedoch in Zeiten, denen die Individualisierung selbstverständlich ist, z. B. heute, doch einigermaßen überflüssig scheinen würde. Seiner Eigenart gemäß aber, fährt Cicero fort, müsse ein jeder sein Leben einrichten; der Mensch dürfe nichts durch Nachahmung Entlehntes in seine Lebensführung einmischen, so wie auch die Einmengung griechischer Brokken in die Rede unpassend sei, ja aus der menschlichen Verschiedenheit folge, daß in gleicher Lage für den einen Selbstmord ziemlich, für den andern dagegen ein Verbrechen wäre [66]. Eine so parteilos-formale Schätzung jeder beliebigen persönlichen Eigenart ist wohl in keinem andern Zeugnis antiken Denkens erhalten, denn von dem universalistischen Intellektualismus der älteren Stoa ist in Ciceros Umschreibung des mit der Natur übereinstimmenden Lebens nicht viel zu spüren. Ciceros Ausführungen weisen wohl auf den Gedankenkreis seines philosophischen Lehrers, des Stoikers *Poseidonios* hin, dessen zahlreiche Schriften, so berühmt und für die antike Geistesentwicklung bedeutsam sie auch waren, nur in kleinen Bruchstücken und Spuren uns erhalten sind. Das hier erhaltene Bruchstück ist jedenfalls für die Entwicklung des Persönlichkeitsbegriffs bedeutsamer als für die des Geniebegriffes, denn die Beziehung zu dem Gegensatz Begabung-Lernen, ebenso wie die Beziehung zu den Dichtern und Künstlern und überhaupt zu *überragenden* Menschen ist im ganzen Zusammenhang nicht hergestellt.

Noch eine andere Abwandlung des Begabungsproblems aus derselben Zeit scheint auf den Einfluß des Poseidonios hinzudeuten — der übrigens merkwürdigerweise ganz intellektualistisch an der Lehrbarkeit der Tugend festgehalten hatte [67] — nämlich die Verherrlichung des Ingeniums in den philosophischen Einleitungen zu den historischen Schriften des *Sallust*. Sallust sieht im Ingenium die beste und bedeutendste Mitgift des Menschen, die eigentliche Quelle aller

großartigen Leistungen, Leistungen die unsterblich seien wie die Seele. Merkwürdig ist es dabei, wie Sallust ganz platonisch die Herrschaft des Geistes über den Leib betont, ja das Wort Ingenium direkt als Gegensatz zu den Körperkräften und zum Leib verwendet [68]. So haben sich hier Begriff und Wort Ingenium mit dem alten orphisch-platonischen Wertgegensatz von Leib und Seele verbunden, während vom Gegensatz Begabung-Lernen wieder nicht die Rede ist.

Selbstverständlich ist auch in römischer Zeit die ursprünglichste antithetische Bedeutung des Begabungsbegriffs aus der griechischen Aufklärungszeit nicht in Vergessenheit geraten. Mit dieser ältesten Seite des Problems setzt sich z. B. *Horaz* in seiner elegant versifizierten Poetik auseinander, indem er lebhaft gegen die Unterschätzung der poetischen Technik Stellung nimmt, ohne dabei aber die angeborene Begabung zu unterschätzen. Im ganzen geht aus Horazens Versen ähnlich wie aus der ein Halbjahrhundert älteren Rede Ciceros für Archias ziemlich deutlich hervor, daß unter den Literaten der Augusteischen Zeit ein gewisses Pochen auf die angeborene Begabung, Verachtung des nüchternen Fleißes, ja selbst der Radikalismus der Künstlerlocken nichts Seltenes waren, ein Radikalismus freilich, den der formgewandte Horaz, der das nächtliche und tägliche Studium der griechischen Vorbilder empfiehlt, selber nicht mitmachen kann, so sehr er auch der poetischen Mittelmäßigkeit die Daseinsberechtigung abspricht. Eine ähnliche Mittelstellung, freilich mit ungleich lebhafterer, ja begeisterter Betonung der überragenden Begabung hatten wir ja auch bei *Longin* angetroffen, bei ihm auch die Erwähnung jener, soweit unsere Quellen reichen, wie es scheint radikalster Originalitätsverfechter der Antike gefunden, jener unbekannten Literaten, die Kunstregeln überhaupt ablehnten und *nur* die angeborene Begabung gelten ließen. Wiederum vermittelnd und zwar diesmal über den Geschichtsschreiber äußert sich schließlich im zweiten Jahrhundert *Lukian*: auf angeborener Begabung, legt er dar, beruhe das politische Verständnis des Historikers, erlernbar dagegen sei die Fähigkeit der Darstellung; alle

Lehren könnten die Begabung nur weiter entwickeln, aber nicht ersetzen, ohne zu lernen jedoch könne man ebensowenig Geschichtsschreiber werden wie Flötenspieler [69]. Und damit wollen wir unsere sicherlich sehr lückenhafte und ergänzungsbedürftige Sammlung von Stichproben abschließen.

Immerhin hat sich ergeben, daß der Begriff der persönlichen Eigenart und angeborenen Begabung, seitdem das fünfte Jahrhundert ihm zuerst das Interesse zugewandt hatte, im Verlauf der antiken Entwicklung mancherlei Bereicherung erfahren hatte. Nicht nur das Ideal der Treue zu seiner individuellen Eigenart, ein Ideal, das uns keimhaft bei den alten Stoikern, deutlich bei Cicero entgegengetreten ist, bedeutet eine solche Weiterbildung in der Richtung des modernen parteilosen Ideals der „Persönlichkeit", sondern auch manche halbmetaphysische Tendenzen in der Richtung des modernen Genieideals waren nachzuweisen. Die metaphysische Durchtränkung des Begabungsbegriffs verlief recht mannigfaltig: eine Verschmelzung mit dem Enthusiasmusmythologem haben wir bei Demokrit, Sokrates und Cicero, mit der orphisch-platonischen Seelenmetaphysik bei Sallust vorgefunden, Hinweise auf einen in Literatenkreisen heimischen, irrationalistischen Begabungskultus ließen sich bei Cicero und Horaz feststellen und schließlich haben wir die Vereinigung und schwungvolle Steigerung fast all dieser Züge in der Abhandlung des angeblichen Longin angetroffen, eine Abhandlung, deren unbekannter Autor unter allen Schriftstellern der Antike dem modernen Geniebegriff wohl am allernächsten kommt. Merkwürdiger jedoch als solche Weiterbildungen und mehr oder weniger spätantike Annäherungen an die moderne Gefühlsweise ist aber eher das Gegenteil. Wieso treten diese modernen Züge in der Antike bloß sporadisch und spurenweise auf, wieso haben sich die wirklich führenden Literaten des Altertums nie klar und ohne intellektualistische Rückfälle, wie sie uns z. B. bei Cicero aufgefallen sind, zu der originalen, über alle erlernbaren Regeln und alle Nachahmung erhabenen, überragenden Begabung bekannt, woher der Intellektualismus der antiken Philosophie, woher vor allem die so auffällige Be-

deutung, die der Philosophie und dadurch dem Intellektualismus in der Denk- und Schreibweise der antiken geistig Tätigen *aller* Arten zukommt? Dies sind wohl die eigentlichen Probleme, die einer kausalen Untersuchung des Geniebegriffs gestellt sind. Soweit wir hier zu ihrer Lösung überhaupt etwas beizutragen imstande sind, wird sie sich erst am Schlusse unserer Betrachtungen ergeben können, erst nach Abschluß vor allem unserer Betrachtungen über die Stellung der geistig Tätigen in der antiken Gesellschaft. Die soziale Funktion der geistigen Menschen aber spiegelt sich zunächst in der Art, wie eine Kultur über überragende Personen fühlt und denkt, d. h. in ihrer Einstellung zum Ruhm und zu den Berühmtheiten. Mit den Fragen des antiken Personenkults müssen wir uns deshalb vorerst beschäftigen.

Der Heroenkult.

Personenverehrung ist dem klassischen Altertum sowohl in einer religiösen als in einer weltlichen Form, sowohl in Gestalt des Heroenkults wie des weltlichen Ruhmes durchaus vertraut. Da die religiöse Spielart wohl die ältere ist und das Eindringen mancher ihrer metaphysischen Gefühlsschattierungen in den uns eigentlich interessierenden weltlichen Personenkult angenommen werden kann, seien zuerst aus dem reichen Material, das die Fachmänner über den griechischen Heroenkult zusammengetragen haben, die für uns wichtigsten Züge kurz wiedergegeben [70].

In den ältesten Teilen der homerischen Epen findet sich noch keine Verehrung von Heroen, denn jener Abschnitt der Odyssee, in dem Spuren des Heroenkults auftreten — die Nekyia nämlich — ist gerade an diesen Spuren, die im Widerspruch zu den übrigen religiösen Auffassungen Homers stehen, als jüngere Einschiebung kenntlich. So unbekannt der Heroenkult dem kriegerischen Grundherrnadel Homers scheint, so geläufig ist er dem Dichter der gedrückten böotischen Kleinbauern *Hesiod*, wie überhaupt Böotien als seine Heimat angenommen wird. In historischer Zeit genießen die Heroen in Griechenland an ihren angeblichen Gräbern und in als

Grabstätten gedachten Tempeln einen religiösen Kult, es werden ihnen schwarze Lämmer als Opfer dargebracht, sie haben Priester und gelten häufig als Söhne der Götter. Zu den wichtigsten Heroen gehören Herakles, Theseus und die Dioskuren, aber auch die Helden der homerischen Epen wie Diomedes, Menelaos und Achilles genießen hauptsächlich in ihren Heimatstädten einen religiösen Kult. Die Heroenverehrung hängt in Griechenland wohl ebenso wie in Ostasien mit dem Ahnenkult psychologisch zusammen; die Heroen werden als Ahnen von ihren vermeintlichen Nachkommen, als Landespatrone von den Einwohnern einer Stadt dankbar verehrt, aber auch ahnenartige Schutzpatrone von Berufsverbänden sind häufig. So gibt es einen Heros der Aerzte, der als Beschirmer in Seuchengefahr angerufen wird, einen Heros der Wahrsager, der Herolde, des Gerichtswesens usf., vergleichbar den katholischen Schutzheiligen der einzelnen Zünfte und Berufe. Mit Genieverehrung hat dies alles wohl sehr wenig zu tun, für uns wichtig ist jedoch der Umstand, daß die Verehrung der ursprünglich durchaus mythischen Heroen auch auf historische Personen übertragen wurde. Die erste uns bekannte Heroisierung eines Verstorbenen fand schon im siebenten Jahrhundert statt und betraf den Gründer von Abdera, der ja als Städtegründer besonders leicht eine ahnenartige Gestalt annehmen und zum religiös verehrten Landespatron werden konnte [71]. Aus den folgenden Jahrhunderten kennen wir zahlreiche Heroisierungen. Sie betreffen Staatslenker wie den Tyrannen Hiero von Syrakus und viele andere, Feldherrn wie Miltiades, Retter des Vaterlandes wie die bei Plataä gefallenen Perserkämpfer und sonderbarerweise sogar den Philosophen *Anaxagoras*, der wegen Gottlosigkeit aus Athen gerichtlich verbannt wurde, aber trotzdem in Lampsakos, wo er in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts starb, nach seinem Tode religiös verehrt worden sein soll. Schon ein Halbjahrhundert früher hatte der Philosoph Parmenides seinem toten Lehrer, dem sonst unbekannten Pythagoreer *Ameinias*, einen Heroentempel errichtet [72]. Wenn dagegen am Ende des fünften Jahrhunderts *Sophokles* sofort nach seinem Tode heroisiert wurde,

so verdankt er das wohl nicht nur seiner Dichtkunst, sondern vornehmlich seinem auch ein wenig politisch betonten Eintreten für die Frömmigkeit der Altvorderen; war er doch selbst Priester des ärztlichen Heros und Schutzpatrons in Seuchengefahr Alkon und soll sich auch um die Einführung des Asklepioskultes verdient gemacht haben. Auch *Platon* und sein Lehrer *Sokrates* wurden Mitte des vierten Jahrhunderts, wenige Jahre nach Platos Tod, von den Mitgliedern der von Plato gegründeten Akademie als Schutzheroen der Schule verehrt; in einem zum Schulgebäude gehörigen Hain wurde ihnen ein Altar errichtet und Plato sogar als Sohn des Apollo angerufen. Im folgenden dritten Jahrhundert nimmt die Zahl der Heroisierungen zu: man kann durch testamentarische Verfügung für seine eigene Person eine Art Heroenkult stiften, wie dies zahlreiche Leute, fromme Frauen aber auch der durchaus irreligiöse Philosoph *Epikur* getan haben. Ein *Homer*heiligtum errichtete Ende des dritten Jahrhunderts Ptolemaios Philopator in Alexandria [73]. Auch der Arzt *Hippokrates*, der Redner *Demosthenes*, der Philosoph *Diogenes* wurden in hellenistischer Zeit heroisiert. In der Kaiserzeit siedelt der Heroenkult nach Rom über, die verstorbenen Kaiser werden als Heroen ja — von der östlichen in die westliche Reichshälfte vordringend — schließlich ganz allgemein noch bei Lebzeiten als Götter verehrt. Nach dem Vorbild der Pharaonen und babylonischen Könige waren schon in hellenistischer Zeit in den Diadochenreichen die Herrscher vergöttlicht und mit kultischen Beinamen wie Epiphanes und Soter ausgezeichnet worden. In der spätantiken Verfallszeit kann dann der Kaiser seine Günstlinge beliebig zu Heroen erheben, so daß die Heroisierung zu einer Art posthumen Ordensverleihung herabsinkt.

Der Heroenkult ist aus dem Ahnenkult hervorgewachsen, wobei freilich eine Seitenwurzel aus dem alten Kult der Naturdämonen abgezweigt sein dürfte, wie die Verehrung auch einzelner feindseliger und bösartiger Heroen beweist. Für die Geschichte des Geniebegriffs kommt er nur insoweit in Betracht, als er aufs deutlichste die Stärke des antiken Verehrungsbedürfnisses offenbart, die sogar recht oft zur

Aufnahme historischer Personen, besonders politischer und kriegerischer Größen, in den Kreis der mythischen Ahnen- und Heroenreligion führen konnte. Trotzdem dürfte die Heroisierung eines berühmten Menschen nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme sein, die in jedem Einzelfall wohl nach gesonderter Erklärung verlangt. Zumindest scheint die Antike selbst so gefühlt zu haben. In *Lukians* Dialog Toxaris wenigstens zeigt sich ein Grieche über die angebliche thrakische Sitte, „treffliche Menschen" nach ihrem Tod kultisch zu verehren, einigermaßen verwundert [74]. Insbesondere von einer öffentlichen Heroisierung der „Genien der Dichtkunst" [75] oder auch der Philosophie kann man allgemein kaum sprechen. Die Heroisierung, die Parmenides seinem toten Lehrer zuteil werden ließ, war sicherlich ein ganz privater Pietätsakt; dem Anaxagoras wurde ein Altar zwar öffentlich errichtet, aber anscheinend von Provinzlern, die stolz darauf waren, daß auch bei ihnen einmal ein berühmter Mann gestorben war; Sophokles stand durch sein Priesteramt von vornherein in Beziehung zur Heroenreligion; ähnlich ist Homer, der ja unter den griechischen Dichtern eine Sonderstellung einnimmt, mit Mythus und Religion eng verwoben; Plato und Sokrates waren ahnenartige Schutzheroen der Akademie und wurden kaum von Nichtakademikern verehrt; und Epikur schließlich hatte nicht nur für seine eigene Person, sondern auch für seine Familie und seinen Freund Metrodor die Gründung einer Kultgenossenschaft testamentarisch verfügt. Das Testament Epikurs fordert also nicht so sehr Geniekult als einen Pietätsakt und erinnert mehr an die Verfügung, es seien Seelenmessen zu lesen, die Heroisierungen überhaupt mehr an die katholischen Heilig- und Seligsprechungen als an moderne Genieverehrung. Der Herrscher- und Kaiserkult wiederum bedeutet nur, entsprechend der allmählichen Verwandlung des Prinzipats in eine absolute Monarchie, die religiöse Spiegelung der bestehenden Staatsform ähnlich der Gottesgnadenidee in den Monarchien der neueren Zeit. Jedenfalls aber dürfte die allmähliche Zunahme der Heroisierungen auf eine Steigerung und Entweltlichung des Personenkults hinweisen, wahr-

4*

scheinlich auch auf ein allmähliches Herabsinken fester religiöser Ueberzeugungen zur bloßen Allegorie. Zugleich mit dieser Aesthetisierung des Glaubens wird, wie wir noch sehen werden, in der spätesten Zeit der Heroenkult auch parteilos und nähert sich dadurch stark unserer Genieverehrung. Auf den antiken Heroenkult haben sich die Humanisten der Renaissance als Vorbild bei ihrer Staatmänner-, Dichter- und Philosophenverehrung oft berufen, so daß er vielleicht doch die Ausbildung unseres Geniebegriffes einigermaßen gefördert haben könnte. Schon im Altertum sind jedenfalls von ihm aus gewisse metaphysische Zuflüsse in die weltliche Personenverehrung eingesickert.

Der Ruhm, die Ruhmsucht und die Ruhmverleiher.

Neben der religiösen Gestalt des Personenkults, der Heroenreligion, ist in der Antike auch seine weltliche Form, der Ruhm, aufs stärkste entfaltet. Der Ruhm der Staatsmänner, Feldherrn und Parteipolitiker, der Athleten und Sportsmänner, der Rhetoren, Literaten, Philosophen und Dichter, in hellenistischer und römischer Zeit auch der schauspielerischen und musikalischen Virtuosen bietet ein ebenso mannigfaltiges als in den intensivsten Farben glühendes Bild. Die Intensität des antiken Personenkults äußert sich nicht nur in der Heroisierung historischer Personen, also in ihrer Aufnahme in die Metaphysik, sondern auch in der umgekehrten Erscheinung, in der Tatsache nämlich, daß schüchtern schon im fünften Jahrhundert der Sophist *Prodikos* [76], radikal und folgerecht aber um 300 v. Chr. der Philosoph *Euhemeros* die Götter selber für heroisierte Menschen erklärt. Wenn Euhemeros dabei auch von der aufklärerischen Tendenz geleitet ist, die Religion herabzusetzen — von der umgekehrten Tendenz also wie der moderne Heldenverehrer *Carlyle*, der im metaphysischen Ueberschwang des Personenkults Odhin für einen vergöttlichten Menschen ansieht [77] — so können doch solche recht unpsychologische Theorien der Religionsentstehung nur in ganz und gar auf Personenkult und Ruhm eingestellten Kreisen auftauchen und Zustim-

mung finden. Die Rolle, die der Ruhm im geistigen und sozialen Leben des klassischen Altertums spielt, zeigt sich vor allem aber in der ins Gigantische gesteigerten Ruhmsucht. Kennen wir doch die Tat *Herostrats*, der im vierten vorchristlichen Jahrhundert den herrlichen Dianatempel zu Ephesos anzündet, nur in der Absicht, seinen Namen für ewige Zeiten auf die Nachwelt zu bringen, was ihm ja trotz aller dagegen ergriffenen Vorsichtsmaßregeln der empörten Zeitgenossen auch wirklich gelungen ist.

Die Ruhmsucht des antiken Menschen ist nur die Innenseite des im griechisch-römischen Geistesleben so dominierenden Personenkults, ja, es ist nicht einmal sicher, ob die Gegenwart, die an ihr einen bisweilen vielleicht etwas heuchlerischen Anstoß nimmt, innerlich wirklich bescheidener fühlt. Merkwürdig und erklärungsbedürftig ist nur, wie ungeschminkt das Altertum oft den Ruhm als das höchste menschliche Ziel bezeichnet, wie ungeschminkt oft das Streben nach Ruhm als Triebfeder für ethische oder kulturelle Leistungen angegeben wird. Es ist ja in der Antike durchaus nicht die Regel, daß ein Autor angibt, es gäbe nichts Schöneres, als zum Nutzen der Menschheit zu schreiben, das Schreiben bloß um des Ruhmes willen dagegen sei schimpflich, wie dies Plato einmal darlegt. Sagt doch Plato ein andermal selber, aus Sehnsucht nach berühmtem Namen und unsterblichem Nachruhm seien die Menschen bereit, alle Gefahren, Geldopfer und Mühen zu ertragen, ja den Tod zu erleiden, noch mehr als um ihrer Kinder willen. „Oder meinst du“, fährt der Dialog fort, „daß Alkestis für Admet, Achilles für Patroklos, Kodros für das Reich der künftigen Geschlechter den Tod auf sich genommen hätten, hätten sie nicht geglaubt, dadurch das Andenken ihrer Tugend unsterblich zu machen?“ „Nein“, lautet die Antwort, „um der unsterblichen Tugend und ihres Ruhmes willen wagen die Menschen alles und um so mehr, je edler sie sind, denn sie lieben, was unsterblich ist.“ So sehr hier Plato auch den Ruhm ins Ethische und Metaphysische verklärt, hätte doch ein Moderner nie ihn, sondern nur das Leben des Gatten, das Andenken des Freundes, das Wohl des Vaterlandes als Ziel der Alceste, des Achill

und des Codrus anzugeben gewagt. Nicht minder fremdartig mutet es unsere versachlichte Gesellschaft an, wenn z. B. *Cicero* einmal verkündet, im Leben sei nichts des Strebens wert außer Ruhm und Ehre. „Nicht verheimlicht", fährt er etwas später fort, „sondern offen verkündet muß es werden: uns alle treibt die Ruhmgier und gerade die besten lenkt der Ruhm am stärksten . . . Denn die Trefflichkeit ersehnt sich keinen andern Lohn ihrer Mühsale außer Ruhm und Preis. Denken wir diesen weg, was bleibt dann, daß wir uns in unserem armseligen und kurzen Leben unter gewaltigen Beschwerden noch abmühen sollten?" Ohne den Gedanken an die Nachwelt nämlich würde, meint Cicero, niemand Mühsale und Gefahren auf sich nehmen. „Aber es wohnt in den Edlen die Trefflichkeit, die Tag und Nacht den Geist mit den Stacheln des Ruhmes antreibt und mahnt, das Andenken unseres Namens nicht kurz wie das Leben, sondern der fernsten Nachwelt gleich zu erstrecken." Auch z. B. *Horaz* führt einmal die ästhetischen Vorzüge der griechischen Dichter unbedenklich darauf zurück, daß sie „Ruhm erstrebten und nicht weiter". Noch zahllose ähnliche Aeußerungen ließen sich unschwer zusammenstellen [78].

Ebenso wie der antike Mensch oft den eigenen Ruhm als seine wichtigste Triebfeder offen einbekennt, wird auch das ruhmvolle Andenken anderer Menschen nicht selten als wichtigstes Ziel der Geschichtsschreibung von antiken Historikern angegeben. So beginnt im fünften Jahrhundert *Herodot* sein Werk folgendermaßen: „Es folgt hier die Geschichtsdarlegung des Herodot von Halikarnaß, auf daß nicht mit der Zeit dahinschwinden die menschlichen Geschehnisse, die großen, erstaunlichen Taten der Hellenen und Barbaren und sonst der Grund warum sie gegeneinander Krieg führten." Persönlicher noch beginnt ein Halbjahrhundert v. Chr. *Sallust* seine Geschichte des Jugurthinischen Krieges mit Auseinandersetzungen über die Unsterblichkeit und begründet sein Werk mit der Bemerkung, durch die Erinnerung der Taten der Vergangenheit würde in hervorragenden Männern eine Flamme entfacht, die nicht eher erlösche, bis Ruhm und Ruf jener Vorgänger erreicht sei. Ganz ähnlich schreibt zu Beginn

unserer Zeitrechnung der griechische Literat *Dionys von Halikarnaß* in der Einleitung seiner römischen Geschichte des langen und breiten über die Unsterblichkeit der gottgleichen Männer der Vorzeit, von denen man nur die edelsten und ruhmvollsten Züge berichten dürfe; er selbst schreibe Geschichte, um diese seine gute Gesinnung zu beweisen und um sich der Stadt Rom, von der er seine Bildung empfangen habe, dankbar zu zeigen. Die Historiker, die über ruhmlose Taten berichten, meint Dionys im gleichen Zusammenhang, würden von der Nachwelt nicht gerühmt, ja, in einem andern Erzeugnis seiner Schriftstellerei wirft er dem bedeutendsten antiken Historiker, dem rein sachlichen Thukydides vor, er habe sich nicht gleich dem alten Herodot nur an die schönen und edlen Taten gehalten. Eine Aufzählung aller Gründe, aus denen man Geschichte schreiben könne, bildet schließlich fast ein Jahrhundert später die Einleitung zu der jüdischen Geschichte des hellenisierten Juden *Josephus Flavius.* Die einen, erklärt Josephus, legten sich auf die Geschichtsschreibung, um ihre stilistischen Fähigkeiten zu zeigen und durch sie Ruhm zu erwerben, die zweiten, um sich Dank von den behandelten Personen zu erwerben, die dritten, von den miterlebten Ereignissen gezwungen, sie schriftlich darzustellen, die vierten schließlich, weil sie die Größe wichtiger Geschehnisse antreibe, sie zum allgemeinen Nutzen der Vergessenheit zu entreißen. Er selbst schreibe nur aus den beiden letzten Motiven. Daß aber nicht nur im ersten und zweiten, sondern auch im vierten der aufgezählten Motive vor allem der eigene oder fremde Ruhm die Hauptrolle spielt, ist wohl recht deutlich [79].

Nicht nur die Historiker, auch die Dichter der Antike fühlen sich berufen, den Ruhm der von ihnen behandelten Personen zu verkünden, ja sie pflegen das Amt des Ruhmverkünders stolz hervorzukehren. Schon in der homerischen Zeit waren die Rhapsoden nicht nur halbreligiös mit Apoll und der Muse verbunden, nicht nur die Würze der tafelnden Großen, sondern vor allem die Ruhmeskünder des kriegerischen Grundherrnadels. Ausdrücklich hat dann in der Zeit der eindringenden Geldwirtschaft und des bürgerlichen Auf-

stiegs, im sechsten Jahrhundert, der dichtende Aristokrat *Theognis* in einem umfangreichen Gedicht hervorgehoben, wie er dem geliebten Knaben Flügel verliehen, ihn durch sein Lied für ewige Zeiten unsterblich gemacht habe. Geradezu die soziale und wirtschaftliche Grundlage aber bildet das Ruhmverleiheramt Anfang des fünften Jahrhunderts für den aristokratischen Berufsdichter *Pindar*. Seine herrlichen Siegeslieder sind bestimmt, die Sieger in den sportlichen Wettkämpfen unsterblich zu machen, und Pindar hat nicht verfehlt, in den Liedern selbst der hohen Würde eines solchen Spenders der Unsterblichkeit Ausdruck zu geben. Wie sehr dann im folgenden vierten Jahrhundert das Ruhmverleiheramt des Dichters selbstverständlich erscheint, geht aus der bekannten Anekdote hervor, die Alexander Tränen darüber vergießen läßt, daß ihm kein solcher Unsterblichkeitsverkünder zur Verfügung stehe wie dem Achilles in Homer. Alexander hat übrigens auch bildende Künstler als solche Herolde des Ruhmes aufgefaßt, die nicht zuletzt dank dieser Auffassung um diese Zeit ihren sozialen Aufstieg aus dem Handwerk erleben. Wollte er sich doch nur von Apelles malen, nur von Lysipp plastisch porträtieren lassen und zwar, wie Cicero berichtet, nicht aus Gunst, sondern weil er glaubte, daß deren Kunst ebenso den beiden Meistern wie ihm selbst zum Ruhme gereichen werde. In allem wesentlichen gleich liegen die Verhältnisse auch in Rom. Wenn in dem noch ziemlich naturalwirtschaftlich-adeligen und wenig künstlerischen dritten Jahrhundert der Dichter *Ennius* schon in den Kreisen des kriegerischen Hochadels verkehren kann, ja von ihnen sogar ins Feld mitgenommen wird, so dankt er das dem Umstand, daß sie ihn als Herold ihres Kriegsruhmes benötigen. Eine geläufigere Erscheinung aber ist der Literat als unentbehrlicher Verkünder des Ruhmes im großstädtisch gewordenen Rom des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Hat doch *Cicero* seine uns schon bekannte Gerichtsrede für den Dichter Archias ganz und gar auf den Ton gestimmt, das Bürgerrecht des Archias sei anzuerkennen, weil alle großen Leistungen der Vergangenheit ohne die lateinischen und griechischen Literaten vergessen wären, weil nur die

literarischen Schilderungen zur Nachahmung der großen Männer herausforderten, weil Themistokles, Marius, Lucullus, Scipio auch gewürdigt hätten, was sie ihren literarischen Ruhmverkündern verdankten, und weil schließlich Archias selber immer die römischen Feldherrn und das römische Volk verherrlicht habe. Offenbar hat hier Cicero haarscharf jene Funktion herausgearbeitet, auf der das Ansehen des Literaten im antiken Publikum beruht. Und so hat auch *Horaz* in seinen Gedichten die Verfügungsgewalt des Dichters über den Ruhm herausgestrichen und seine Mäzene verherrlicht, so hat *Vergil*, selbst wenn er Sagenhelden der Urzeit Nachruhm prophezeit, den Zusatz nicht unterdrückt: „wenn nämlich mein Lied etwas vermag", so hat der griechische Literat *Apion* seinen Mäzenen Unsterblichkeit durch seine Buchwidmungen versprochen und vom Kaiser Tiberius den Beinamen „das Weltencymbal" erhalten, so hat schließlich *Seneca* dem Adressaten seiner philosophischen Briefe Lucilius ewigen Nachruhm durch die Briefe vorausgesagt, sich auf dieselbe Versprechung des Epikur an dessen Briefadressaten Idomeneus berufen und auf das analoge Verhältnis zwischen Cicero und dessen mäzenatischem Freund Atticus hingewiesen. Umgekehrt verwendet *Martial* die Verschweigung des Angedichteten als schärfste Pointe eines an Schärfen nicht gerade armen Epigramms: den Ruhm, höhnt er, den du in meinen Büchern suchst, werde ich dir nicht verschaffen. Stirb unbekannt, Lump! Es werden sich schon einige finden, die deinen Pelz zwischen die Zähne nehmen wollen. Deine Räude rühre *ich* nicht an. Noch um 400 schließlich, in der Periode der allgemeinen Auflösung, hat *Claudian* den Vandalen Stilicho besungen und das Wechselverhältnis zwischen Mäzen und ruhmverleihendem Dichter gebührend unterstrichen [80].

Die antiken Literaten und Dichter sind aus priesterähnlichen Kreisen der Urzeit hervorgewachsen. Als in der städtisch und geldwirtschaftlich gewordenen Kultur ihre Verweltlichung eingetreten war, mußte sich auch die Grundlage ihrer sozialen und wirtschaftlichen Existenz verändern. Nach welcher Richtung vollzog sich diese Verschiebung? In den An-

fängen der städtischen Entwicklung gehört die Mehrzahl der Schriftsteller der sozialen und wirtschaftlich gesicherten Oberschicht an, führt ein Rentnerdasein und betrachtet die literarische Tätigkeit als edelste Ausfüllung der vornehmen Muße. Ohne Zweifel gilt dasselbe von einem Teil der antiken Literaten bis in die späteste Zeit. Offenbar aber entwickelt sich etwa seit dem fünften Jahrhundert in Griechenland, seit dem zweiten in Rom immer mehr ein zahlreiches, sozial und wirtschaftlich völlig abhängiges Berufsliteratentum oft recht niedriger Herkunft. Vom Ertrag ihrer Schriften, vom breiten Publikum können diese Berufsliteraten nicht leben, denn es fehlt der Buchdruck und die Zahl der lesenden Menschen ist gering. Wenn wir also etwa von dem Anwaltsberuf absehen, der manche Redner versorgt, sind die Schriftsteller auf mäzenatische Unterstützung angewiesen, auf fallweise Unterstützung durch vornehme Rentner, durch literaturfreundliche Fürsten und allenfalls Stadtverwaltungen. Als Gegenleistung für den empfangenen Lebensunterhalt aber spendet der Literat seinem Gönner den Ruhm. Daraus also erklärt sich die große Zahl antiker an Einzelpersonen adressierter Gedichte, die Flut literarischer Lobesergüsse, der Literatenstolz auf die Verfügungsgewalt über die Unsterblichkeit. Zugleich ergibt sich jenes eigenartige, symbiotische Wechselverhältnis, nach dem der Mäzen um so berühmter wird, je berühmter seine Literaten sind. Da deshalb Literaten- und Mäzenatenruhm einander geradezu wechselseitig emporschrauben müssen, wird bis zu einem gewissen Grade auch die überragende Rolle des Ruhmes im Altertum verständlich. Anderseits aber ist es doch wohl nur aus der schon vorhandenen Ruhmsucht erklärlich, daß das Ruhmverleiheramt die soziale Grundlage eines ganzen Standes abgeben kann, eine Grundlage, die es insbesondere den Schriftstellern und Rednern der Kaiserzeit erlaubt, überaus anspruchsvoll aufzutreten. Wir werden indes die Symbiose von Literaten und Mäzenaten, das gleichzeitige Auftreten von Ruhmverleihern und ungeschminkt eingestandener Ruhmsucht in der Renaissance wiederum antreffen und wollen deshalb die kausale Erklärung auf diese Zeit aufschieben. Aus der Renais-

sance nämlich werden weit mehr Zeugnisse vorliegen, an denen sich die Richtigkeit unseres Erklärungsversuches wird überprüfen lassen. Was aber unser schon wiedergegebenes Material anlangt, so beginnt es vielleicht jetzt schon einzuleuchten, wieso das Ideal der angeborenen Begabung in der Antike nicht zu einer ähnlichen Entfaltung gelangt, wie das Ideal des Ruhmes. Ist doch nur das letztere die eigentliche Grundlage eines ganzen und zwar des auf die Ueberlieferung einflußreichsten Standes. Wenn analog in einer botanischen Symbiose, den Flechten, die Algen sprechen könnten, so würden wohl auch sie ihren schützenden Symbionten, den Pilzen, gegenüber sich eher auf die assimilierende Fähigkeit ihres Chlorophylls als auf die Schönheit ihres angeborenen Grüns berufen.

Selbstverständlich entwickelt ein so einflußreiches Standesideal auch gewisse Ausdehnungstendenzen. Es werden also die berufsmäßigen Unsterblichkeitsverleiher der Antike nicht nur ihre eigenen Mäzene, sondern auch längst verstorbene Größen preisen, insbesondere dann, wenn ihr eigener Nationalstolz oder der Nationalstolz ihrer Gönner dadurch Befriedigung findet. Ebenso werden auch die schriftstellerisch tätigen vornehmen Rentner die Ruhmesideale mit den Berufsliteraten gemein haben, genau so wie heute auch vornehme Kunstdilettanten sich an das Genieideal, den Konzert- und Ausstellungsbetrieb der Berufskünstler anpassen. Es wird überhaupt jede soziologische Erscheinung durch ein dichtes Geflecht von Beziehungen einigermaßen undurchsichtig gemacht. Die antike Mäzene z. B. betrauen den Literaten auch mit der Erziehung ihrer Söhne, mit der Leitung ihrer Bibliotheken, mit der Abfassung politischer Tendenzschriften u. dgl. und doch steht unverkennbar hinter all diesen Amtsübertragungen die Absicht des Mäzens, seiner Person, seinem Haus, seiner Hofhaltung literarischen Glanz zu verleihen. Ebensowenig wird man es als Regel erwarten dürfen, daß sich in den Köpfen der Literaten und Mäzene selbst all dies von Zutaten ungetrübt bloß als eine nüchterne Geschäftsangelegenheit malt. Haben wir doch selber gesehen, wie die Antike den Ruhm metaphysisch und ethisch verklärt, wie der längst

verweltlichte Berufsliterat aus seiner priesterlichen Urzeit her das Enthusiasmusmythologem bewahrt und es ebenso wie einen halbmetaphysischen Begabungsbegriff in sein Standesideal mit aufnimmt. Nur wenige Menschen und nicht immer die erfreulichsten pflegen ja ihre Lebensbedingungen bloß verstandesmäßig aufzufassen. Wohl aber hat der Forscher die Pflicht, hinter der bunten Welt der Gefühle, hinter den metaphysischen Idealen die sozialen Bedingungen nüchtern festzustellen, in denen allein ihr Gedeihen möglich ist. Und so wird er vielleicht die ganze Mannigfaltigkeit der Verhältnisse vereinfachend in den Satz zusammenfassen dürfen: der antike Literat empfängt von seinen Mäzenen den Lebensunterhalt und macht sie dafür — und zugleich sich selbst — berühmt.

Die Philosophen und der Ruhm.

Eine kurze Sonderbetrachtung verdient die Stellung der Philosophen in unserem Problemkreis. Die Philosophen des sechsten Jahrhunderts dürften sich in ihrer Lebensweise von ihren aristokratischen Standesgenossen im allgemeinen noch nicht gelöst haben, doch finden wir unter ihnen auch einen Wandersänger wohl vornehmer Herkunft wie *Xenophanes*, Gründer und Angehörige eines aristokratischen, religiös-politischen Geheimbundes wie *Pythagoras* und seine Jünger. Als Prophet und Wundertäter erfreut sich im fünften Jahrhundert *Empedokles*, der wohl gleichfalls einem vornehmen Geschlecht entstammt, bedeutenden Ruhms. Wenn sich indes Empedokles einmal einen unsterblichen Gott, keinen sterblichen Menschen nennt [81], so spricht er wohl geschwellt von Ruhmsucht, jedoch als religiöser Prophet und denkt sicher nicht an literarische Unsterblichkeit. Eine gewisse, rein weltliche Berühmtheit genossen dagegen in derselben Periode *Demokrit* und *Anaxagoras*. Weltlicher Ruhm nämlich läßt sich ebenso aus dem Aufenthalt des Anaxagoras im Kreis des Perikles erschließen, wie aus der mißbilligenden Feststellung Demokrits, es habe ihn in Athen — offenbar zum Unterschied von seiner Heimatstadt Abdera — niemand gekannt [82]. In etwas weitere Kreise aber dürfte philosophischer Ruhm erst

durch das Wirken der *Sophisten* gedrungen sein, wie sich aus ihrer eigenartigen Stellung als hochbezahlte Wanderlehrer, die die vornehme Jugend zu ihrer künftigen Karriere heranbilden, erklärt; von ihrem sensationellen Auftreten und dem Zulauf, den sie fanden, hat uns ja Plato ein höchst lebendiges Bild hinterlassen. Das Selbstbewußtsein und zugleich die Einkünfte der Sophisten zeigen sich z. B., wenn *Gorgias* es sich leisten kann, dem Apollotempel zu Delphi sein goldenes Standbild zu stiften [83]. Zugleich sind die Sophisten die ersten Berufsphilosophen, die ersten Philosophen, die für ihre Tätigkeit im Sinne der geldwirtschaftlichen Entwicklung Bezahlung verlangen, wodurch sie bekanntlich in konservativen Kreisen ebenso unliebsames Aufsehen erregten wie ein Halbjahrhundert früher der erste Berufsdichter Simonides (vgl. S. 19). Seit dem fünften Jahrhundert tritt der Philosophenruhm in den mannigfachsten sozialen Abschattungen auf. Wir finden Berater und Erzieher von Fürstlichkeiten wie den Aristokraten *Plato*, den Arztenssohn *Aristoteles*, den Rhetorensohn *Seneca*, philosophierende Fürsten selber wie die Kaiser *Marc Aurel* und *Julian*, professorale Typen, die bei Plato und Aristoteles anheben und in den Schulhäuptern der Akademie, des Peripatos und der Stoa deutlich ausgeprägt sind, von Jüngern und Verehrern umgebene und von ihnen lebende philosophierende Privatmänner kleinbürgerlicher Herkunft wie *Sokrates* und *Epikur* *), proletarisch lebende Bettelphilosophen wie die älteren und späteren *Kyniker*, philosophierende Schriftsteller und Dichter wie *Cicero*, *Lucrez* und *Plutarch* und schließlich das Gewimmel der Hofphilosophen, aristokratischer Hausphilosophen, philosophischer Erzieher, Literaten, Rhetoren u. dgl. Ueber die Art, wie die Philosophen selbst ihre wirtschaftliche Grundlage betrachten, gibt im dritten Jahrhundert *Chrysipp* erwünschten Aufschluß, indem er meint, es gebe drei des Philosophen würdige Erwerbsarten, nämlich den Anschluß an einen Fürsten oder an einen Freund oder endlich den Beruf des Sophi-

---

*) Der sich übrigens über mangelnde Beachtung seitens der Athener beklagt (Seneca ep. 79).

sten[84]. Die Anlehnung an einen Mäzen scheint dabei für edler zu gelten als die rein geldwirtschaftliche Sophistentätigkeit.

Diese so mannigfaltigen Philosophengestalten genießen bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt lebhaften Ruhm, werden besonders seit der alexandrinischen Zeit eifrig besprochen, zum Gegenstand von Anekdoten und Klatschgeschichten gemacht, umstritten, bekrittelt und verherrlicht, denn die Philosophie spielt durch das Fehlen einer offiziellen Kirche und infolge der geringeren Entwicklung der Einzelwissenschaften sowie durch ihre Verflechtung mit Rhetorik und Politik in der antiken Jugendbildung und Weltanschauung eine wesentlich größere Rolle als in der heutigen. Die hemmende Wirkung, die die Vorherrschaft der Philosophie in der Antike auf die Entwicklung eines Geniebegriffs ausübt, ist uns schon bekannt (S. 48) und kann uns nicht verwundern, denn Philosophen neigen der Natur der Sache nach immer ein wenig zum Intellektualismus *). Die Ursachen der philosophischen Vorherrschaft aber getrauen wir uns nicht aufzudecken. Hier wären wohl sehr tiefgreifende soziologische Untersuchungen erforderlich, Vergleiche der unkirchlichen Antike mit Aegypten, Babylonien und Indien, den Ländern der priesterlichen Kulturträger, mit China und seinem weltlichen Mandarinentum, mit dem feudal-kirchlichen Mittelalter, Vergleichungen, die zu weit führen würden und denen wir nicht gewachsen sind.

In der Antike jedenfalls spielen die Philosophen in dem großen Berühmtheitskonzert an erster Stelle mit. Vorstellungen von philosophischer *Genialität* jedoch scheinen sich nicht recht eingestellt zu haben. Die ausführlichen Betrach-

---

*) Eine *irrationalistische* Philosophie — von halbreligiösen Mystikern wie den chinesischen Taoisten sehen wir ab — entsteht erst im 19. Jhdt. und auch sie geht wohl von der Romantik aus, also von der schönen Literatur. Auch die romantischen Philosophen Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche sind noch immer weit intellektualistischer als die *literarische* Romantik und kommen dem Irrationalismus um so näher, je näher sie der schönen Literatur stehen. Dasselbe gilt wohl auch von der Philosophie der Gegenwart und von Jacobi am Ende des 18. Jhdts.

tungen z. B., die *Plato* im Staat über die philosophische Begabung anstellt [85] und die das Verständnis für die Ideenlehre, die Lernbegier, das Gedächtnis, die großzügige und maßvolle Gesinnung, die Tapferkeit und Gerechtigkeit des zur Philosophie Geborenen in leuchtenden Farben schildern, wollen doch nur jene Jünglinge charakterisieren, die tauglich sind, für den Regentenstand erzogen zu werden, und sind weit davon entfernt, etwa das überragende philosophische Genie vor den Dutzendphilosophen auszuzeichnen. Dagegen nimmt bisweilen die Bewunderung für die weltanschauliche Leistung und Lebensführung einzelner Philosophen mehr oder weniger *religiöse* Formen an. Von dem Platoaltar in der Akademie, von der Heroisierung des Diogenes im Athen des dritten Jahrhunderts haben wir schon gehört. Besonders auch *Epikur* wird in den Kreisen seiner Schule als eine Art weltlich milder Erlöser, als Befreier von den Banden der Götter- und Jenseitsfurcht verehrt, ja spätere Epikureer stellen die Lebensregel auf, stets zu handeln, als ob der vor dreihundert Jahren verstorbene Meister es sähe, eine Mahnung, die sich der religiösen Gefühlsweise beträchtlich nähert [86]. In der Spätantike vollends hat die allgemeine Entweltlichung und Erlösungssehnsucht dem Philosophenruhm bisweilen eine durchaus religiöse und inbrünstige Tönung verliehen: so wird der Neupythagoreer *Apollonios von Tyana* etwa zweihundert Jahre nach seinem Tod in Gestalt eines Wundertäters und Erlösers zum Helden eines biographischen Romans gemacht. In derselben Periode, im dritten nachchristlichen Jahrhundert, macht es sich *Plotin* zur Regel, die Geburtstage des Sokrates und Platos religiös zu feiern [87]. Eine gewisse religiöse Tönung des Philosophenruhms scheint also seit den Tagen des Pythagoras und Empedokles nie ganz erstorben, um dann in der Spätantike sich nicht unbedeutend zu verstärken.

Von einem gewissen Interesse ist es auch, wie die Philosophen selber über den Ruhm urteilen. Vor dem vierten Jahrhundert scheint zunächst das Ruhmproblem in der Philosophie keine größere Rolle zu spielen. Im sechsten Jahrhundert erklärt einmal *Heraklit* ganz unbedenklich, daß die Trefflichen eines allen sterblichen Dingen vorziehen: den un-

vergänglichen Ruhm, und ebenso haben wir ja im vierten Jahrhundert *Plato* den Ruhm als das höchste Ziel gerade der Trefflichsten verkünden gehört. Seit der Wirksamkeit des *Sokrates* aber, seitdem das Ideal der inneren Freiheit und Unabhängigkeit des Weisen in den Vordergrund des antiken Philosophierens gerückt war, setzt die philosophische Beschäftigung mit dem Ruhmproblem lebhafter ein und zwar meistens mit ablehnender Tendenz. Bei Plato haben wir ja das Schreiben um des bloßen Ruhmes willen auch schon verurteilt gefunden (S. 53). Noch weit radikaler zugespitzt aber und geradezu zum Schuldogma erhoben wird die Verwerfung des Ruhms um dieselbe Zeit bei den Kynikern: für *Antisthenes*, für *Diogenes*, für *Krates* ist der Ruhm nur eines jener konventionellen Luxusgüter, das dem wahren Kyniker nichts als spöttische Verachtung abnötigt. Abgelehnt wird der Ruhm auch von dem unter sokratischem Einfluß stehenden Skeptiker *Timon*. *Epikur* dagegen, der ja gleichfalls die innere Unabhängigkeit des Weisen verkündet, stellt sich milder: auch aus dem Ruhm, meint er vermittelnd, entspringe einige Lust. Besondere Ruhmsucht wird man jedoch der epikureischen Schule mit ihrer Vorliebe für das stille und zurückgezogene Leben kaum zuschreiben dürfen, wiewohl Epikur selber sich über mangelnde Beachtung seitens der Athener beklagt. Immer wieder betontes Schuldogma dagegen ist die Verwerfung des Ruhmes wieder bei den *Stoikern*: von den Schulgründern im dritten vorchristlichen bis zu *Marc Aurel* im zweiten nachchristlichen Jahrhundert wird der Ruhm zu den gleichgültigen Dingen gezählt, die den Weisen nicht bekümmern, wobei bemerkenswerterweise z. B. Marc Aurel ausdrücklich auch den Ruhm bei der Nachwelt, auch die diesseitige Unsterblichkeit als nichtig und flüchtig hinstellt [88].

Freilich ist in der Stoa bisweilen ein gewisses Schwanken festzustellen. *Seneca* z. B., bei dem ja die Beziehungen zum Literatentum mehr hervortreten, bezeichnet das eine Mal die Gloria als nichtig und flüchtig und widmet doch ein andermal einen ganzen Brief dem Beweis der Behauptung, daß Nachruhm — claritas, quae post mortem contingit — ein Gut sei. Seneca behilft sich, indem er zwischen Ruhm und Ruhm,

zwischen claritas und gloria unterscheidet: die verächtliche gloria beruhe auf dem Urteil der Vielen, die herrliche claritas auf dem der Tüchtigen[89]. Noch stärker und unmotivierter erscheinen die Schwankungen bei *Cicero*, der ja der Literatur noch um einige Schritte näher, der stoischen Philosophie um einige Schritte ferner steht als Seneca. Wenn Cicero als Philosoph schreibt, so deklamiert er gegen, wirkt er als Literat oder Redner, so deklamiert er für den Ruhm. Den Nagel auf den Kopf aber trifft der philosophierende Advokat, wenn er meint, auch jenen Philosophen, die Schriften gegen den Ruhm abfaßten, sei es dabei um Namen und Ehre zu tun, denn dies beweise die Namensangabe auf eben diesen Schriften[90]. Und hier liegt wohl auch der Schlüssel zur richtigen Einschätzung der antiken Philosophenurteile über den Ruhm: die Tatsache, daß Ruhmesverachtung bei Kynikern und Stoikern als immer wiederholte Schuldoktrin auftritt, offenbart nur die überragende Stellung, die der Ruhm in der antiken Rangordnung der Güter einnimmt. Insbesondere bei manchen der Literatur nahestehenden Stoikern aber sind die Predigten gegen den Ruhm kaum ernster aufzufassen als heute manche kirchliche Predigten über die Nichtigkeit jener Schätze, die Rost und Motten fressen. In den modernen Predigten ist ja von Ruhm wohl nur deshalb nicht die Rede, um so mehr aber vom Reichtum, weil sie nicht an das ruhmsüchtige Publikum der Antike, sondern an Erwerbsmenschen gerichtet sind.

Zur Chronologie des Ruhmes.

Bei der Betrachtung des Ruhmproblems darf nicht übersehen werden, daß die Schicht von bücherlesenden Menschen im Altertum recht dünn ist und hauptsächlich aus Rentnern und Berufsliteraten besteht, eine Beschränkung, die für uns noch wichtig werden wird. Wenn wir also vom Theater und den öffentlichen Wettkämpfen und Preiskrönungen absehen, die einigen Dichtergruppen zugute kommen, so dürfte nur der Ruhm von Athleten, Staatsmännern, Feldherrn, Rhetoren, Virtuosen und Propheten in breitere Schichten gedrungen sein.

Von Interesse wäre auch die *zeitliche* Entwicklung des Ruhmes. Die bekannte überaus starke Entfaltung des Ruhms schon in der homerischen Zeit ist nicht verwunderlich, denn alle Völker, die einen kriegerischen Adel entwickelt haben, schätzen den Kriegsruhm sehr hoch und kennen auch meist eigene Stände von ruhmverkündenden Sängern. Ernstere Probleme bietet die städtisch-geldwirtschaftlich gewordene Antike. Ueber die Entstehungszeit und Entwicklung des Ruhmes in dieser Epoche lassen sich einige Aufschlüsse vielleicht aus der antiken Plastik gewinnen. Die ältesten Standbilder siegreicher Athleten in Olympia stammen, noch aus Holz geschnitzt, aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts und bald folgen ihnen steinerne Athletendenkmäler, deren Zahl dann bis ans Ende der Antike immer mehr anschwillt. Sonst scheinen Portraitstatuen aus dem sechsten Jahrhundert überaus selten. Von dem Selbstportrait des Bildhauers *Theodoros* haben wir schon gehört (S. 30) und auch von einem anscheinend karikaturistisch gehaltenen Portrait des Bettel-dichters *Hipponax*, beide aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts, wird uns berichtet. Es sind indes diese beiden kaum öffentliche Denkmäler zum Unterschied von dem vielleicht der gleichen Epoche angehörigen Standbild, das dem Brüderpaar *Kleobis* und *Biton* wegen ihrer Kindesliebe und religiösen Pietät in Delphi errichtet wurde. Auch im folgenden fünften Jahrhundert sind Denkmäler und Portraits von Nichtathleten keineswegs häufig. Wir wissen von dem goldenen Standbild des *Gorgias*, das dieser selbst in Delphi aufstellen ließ, wissen z. B., daß Kresilas ein Portrait des *Perikles*, Demetrios das eines *Reiteroffiziers* und kavalleristischen Fachschriftstellers, Kolotes angeblich *Philosophen*portraits, Nikeratos ein *Alkibiades*portrait schuf, müssen aber doch vermuten, daß dies alles eher Ausnahmen sind. Die großen Tragiker des fünften Jahrhunderts z. B. scheinen erst im folgenden Jahrhundert Denkmäler erhalten zu haben. Sehr häufig werden dagegen die Portraits von Berühmtheiten seit der alexandrinischen Zeit. Aus dieser und ebenso aus den folgenden Epochen kennen wir eine Unzahl zum großen Teil öffentlich aufgestellter Portraits von berühmten Staatsmännern, von Dichtern und

Dichterinnen, von Rednern, von Philosophen und natürlich auch von Athleten. Für das vierte Jahrhundert immerhin erwähnenswert sind vielleicht ein auf Geheiß Alexanders aufgestelltes Portrait eines Kitharöden, ein Schauspielerportrait des Apelles und eine *Frau* Melanippe, die „wegen ihrer Weisheit" plastisch porträtiert wurde. Im späteren Hellenismus sind dann Standbilder von Schauspielern und Virtuosen nichts Seltenes mehr [91].

Aehnlich, nur fast um zwei Jahrhunderte verspätet, verläuft die Entwicklung auch in Rom. Wohl zu den ältesten öffentlich aufgestellten römischen Standbildern gehören die Standbilder einiger Sagengestalten, eines *Augurn* der Königszeit, der tapferen Jungfrau *Clölia* und des *Horatius Cocles*, Standbilder, deren Entstehungszeit indes kaum genauer bestimmbar ist. Den Kreis der Sagengestalten verlassen eher die auf dem Forum postierten Statuen von in der Fremde erschlagenen römischen *Gesandten* aus dem Ende des fünften und aus dem dritten Jahrhundert, wiewohl wir insbesondere die Denkmäler der älteren Gesandtengruppe keineswegs Zeitgenossen sicher zuschreiben können; ihren siegreichen Feldherrn wenigstens setzten die Römer noch im vierten Jahrhundert nur Denksäulen. Plinius, dem wir all diese Nachrichten über alte Statuen verdanken, berichtet ferner von einem Standbild des Ephesiers *Hermodoros*, der an der Zwölftafelgesetzgebung mitgewirkt habe, und erzählt, zur Zeit der Samnitenkriege, also Ende des vierten Jahrhunderts, seien auf Grund eines Orakels *Pythagoras* als dem weisesten, *Alkibiades* als dem tapfersten der Griechen auf dem Forum Standbilder errichtet worden *). Inwieweit das Hermodorosdenkmal wirklich von Zeitgenossen, also in der Mitte des fünften Jahrhunderts, errichtet wurde, mag gleichfalls mehr als zweifelhaft sein, jedenfalls aber zeigt sich hier griechischer Einfluß, wie ja auch Plinius selber angibt, die Sitte Statuen zu setzen stamme aus Griechenland. Um die Mitte des zweiten

*) Das Pythagoras- und Alkibiadesdenkmal könnte sich aus politischen Rücksichten auf die großgriechischen Städte Unteritaliens erklären. Auch ein *Feldherr* des 2. Samnitenkrieges, Marcius Tremulus, hatte eine Statue vor dem Castortempel (Plinius, nat. hist. XXXIV, 23).

5*

Jahrhunderts war dieser Brauch indes schon stark verbreitet; ließen doch in dieser Zeit die Zensoren, wohl aus politischer Vorsicht, alle Statuen vom Forum entfernen, die nicht auf Beschluß des Senats oder der Volksversammlung aufgestellt worden waren. In der Kaiserzeit gab es dann sowohl in der Oeffentlichkeit als in Privathäusern und Bibliotheken eine Unzahl von Statuen und Büsten der Berühmten aller Arten [92].

Im ganzen sind also Denkmäler und Portraitbüsten in Griechenland seit dem vierten, in Rom seit dem zweiten Jahrhundert allgemein verbreitet, was ja zu unseren bisherigen Ergebnissen über das Erwachen des Interesses an der persönlichen Eigenart, über das Entstehen eines weltlichen Literaten- und Philosophenruhmes recht gut paßt. Die Entwicklung des Denkmal- und Porträtwesens verliefe demnach etwas langsamer als die Entfaltung der literarischen Individualisierung.

Ein eigenes Problem bildet indes die Frage nach der Portraitähnlichkeit der Statuen und Büsten. Es ist wohl anzunehmen, daß in Griechenland vor dem fünften Jahrhundert die Ansprüche an die individuelle Darstellung nicht übermäßig hoch waren, daß man sich vielmehr mehr oder weniger mit Typen begnügt haben dürfte. Von allen früheren Berühmtheiten der Antike dürften wir also heute eigentlich nur Idealportraits besitzen. Entscheidender vielleicht als die Anekdoten über die verblüffende Aehnlichkeit des Theodorosselbstportraits aus dem sechsten Jahrhundert, über die karikaturistische Wirkung des Hipponaxportraits aus derselben Zeit, entscheidender als der angebliche Naturalismus des Demetrios, der im fünften Jahrhundert einen Kavalleristen portraitiert hatte, ist der Umstand, daß erst im vierten Jahrhundert ein Bruder des Lysipp die in Gips vom Gesicht abgegossene Maske erfand. Jetzt erst also, erst in alexandrinischer Zeit, ist das Interesse an den ganz individuellen Zügen des zu Portraitierenden voll entfaltet, ein Interesse, das dann in den bekannten, unglaublich realistischen Portraitköpfen der hellenistischen Zeit seine Triumphe feiert [93].

Dieselbe Erscheinung zeigt sich ja auch in der Literatur. Das modern-journalistisch anmutende Interesse an der Per-

son der Berühmtheiten, die Freude an Anekdoten aus ihrem Leben und bezeichnenden Aussprüchen ist wohl zum erstenmal in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nachzuweisen: schon aus dieser Zeit der älteren Sophistik nämlich sind uns Bruchstücke aus den „Reisebildern" des Tragikers, Lyrikers und Philosophen *Ion von Chios* erhalten, in denen uns der Verfasser aus eigener Erinnerung Anekdoten und persönliche Züge von Sophokles, Perikles, Kimon, Themistokles und Aischylos erzählt. Der Umstand freilich, daß Ions Reisebilder anscheinend weniger geschätzt wurden — zumindest finden wir sie vor dem ersten nachchristlichen Jahrhundert nirgends erwähnt — läßt vielleicht darauf schließen, daß die Zeit für das ganz persönliche Interesse an den Berühmtheiten in der öffentlichen Meinung doch noch nicht gekommen war [94]. Schon am Anfang des vierten Jahrhunderts mehren sich jedoch Anzeichen für ein solches Interesse. Während noch in der älteren Komödie die Sokrateskarikatur über typische Züge kaum hinausgeht, ist Sokrates bei *Plato* bis in seine Redeweise und sein Aussehen ganz individuell charakterisiert. Ebenso individuell gezeichnet tritt Sokrates auch in *Xenophons* Gastmahl auf, das ja schon mit der grundsätzlichen Bemerkung anhebt, die „schönen und guten" Männer seien interessant nicht nur in ihren ernsten Leistungen, sondern auch in ihren Unterhaltungen. Fast an moderne Interviews könnte man sich schließlich erinnert fühlen, wenn Plato einmal bemerkt, es gebe in allen Städten einige wenige göttliche Männer, mit denen zu verkehren höchst wertvoll sei und zu denen man deshalb über Land und Meer reisen müsse, um sie zu besuchen [95]. Natürlich ist hier die Aehnlichkeit mit Interviews nach moderner Art nur eine scheinbare, denn Plato denkt an Männer, bei denen sich über die richtige Staatsverfassung vor allem sachlich etwas lernen läßt; immerhin scheint ein gewisses Interesse auch an den Persönlichkeiten anzuklingen. In der alexandrinischen Zeit setzen dann die zahllosen, ganz persönlichen Anekdoten über die Berühmtheiten ein, beginnt auch die vielbändige Biographienliteratur, über die wir noch hören werden. Erwähnenswert ist freilich, daß trotz aller helleni-

stischen Anekdoten und Biographien ganz subjektive Bekenntnisse und bewußte Reflexion auf das Innenleben kaum vor dem Christentum des vierten Jahrhunderts nachzuweisen sind.

Persönliche Ideale. Der Philister.

Als Seitenstück zur Personenverehrung und Personenbewunderung entwickelt das antike Geistesleben auch zahlreiche persönliche Ideale, die als Vorbilder *erstrebt* werden. Besonders die Philosophie kann sich in der Aufstellung von Persönlichkeitsidealen kaum genug tun: seit dem vierten Jahrhundert sind fast alle Philosophenschulen, Kyniker, Kyrenaiker, Stoiker und Epikureer, um die Wette bemüht, Idealbilder des vollkommenen Weisen auszumalen, die alle die innere Freiheit und Unabhängigkeit des Weisen zum Mittelpunkt haben und sich nur in den Wegen zu diesem gemeinsamen Ziel unterscheiden. Persönlichkeitsideale spielen in der vorwiegend ethisch gerichteten nachsokratischen Philosophie der Antike sicherlich eine größere Rolle als in der modernen, ein persönliches Ideal, das des vollkommenen Herrschers, wird im vierten Jahrhundert, wohl zum erstenmal in der europäischen Literatur, auch zum Thema eines ganzen Buches, nämlich der Kyrupädie *Xenophons.*

Bei einem dieser Persönlichkeitsideale, dem stoischen, taucht auch ein dem modernen Denken sehr geläufiger Gesichtspunkt auf, der sich merkwürdigerweise in der Antike sonst nicht recht zu finden scheint. Die Stoiker nämlich pflegten die vollendete Selbstgenügsamkeit des Weisen, seine völlige Erhabenheit über den Schmerz und alle Leidenschaften und Uebel so außerordentlich radikal zuzuspitzen, daß sie die ganz ungeheure Seltenheit der Idealpersönlichkeit allen weniger in Theorien verbissenen Zweiflern und Gegnern zugeben, ja diese Seltenheit immer wieder betonen mußten. Sonst scheint dagegen der Antike merkwürdigerweise bei allem Berühmtheitskult und aller Mengenverachtung der Gedanke fernzuliegen, daß ganz überragende Menschen nur höchst sparsam über die Jahrtausende zerstreut sind. So sehr der moderne Geniebegriff diesen Gedanken liebt, so sehr pflegt

die Antike, die offenbar den Trennungsstrich zwischen den Ueberragenden und dem menschlichen Durchschnitt tiefer unten zieht, sich an der Aufzählung recht *zahlreicher* Größen zu freuen *). Wir werden in der Renaissance dieselbe Erscheinung wieder antreffen und werden dort (S. 192) die soziologischen Ursachen vielleicht nachweisen können, die erst in der Zeit des Buchdrucks und des breiten Lesepublikums zur Betonung der ungeheuren Seltenheit überragender Menschen geführt haben.

Wir brauchen uns bei den ganz intellektualistischen Persönlichkeitsidealen der nachsokratischen Philosophie und bei den literarisch weniger fixierten Vorbildern für das politische und das Familienleben nicht länger aufzuhalten, denn das Genieideal ist sicher nicht darunter. Dies erhellt ja schon daraus, daß seine Folie, der Dutzendmensch, der Philister, in der Antike eigentlich kaum vorkommt. Es hat selbstverständlich auch im Altertum reichlichst Mengenverachtung, Spott über kleinliche Seelen, über Dichterlinge und Kleckser gegeben, aber das Zerrbild des trägen und steifleinenen Spießbürgers, der seinem Geschäft, seiner Familie und dem ewig Gestrigen lebt, alles Große, Kühne und Neue aber auf sein plattes Durchschnittsmaß herabdrücken will, dieses Zerrbild scheint recht unantik zu sein; hätte es doch z. B. ein moderner *Theophrast* in eine Sammlung von Charakterkarrikaturen zumindest ebenso aufgenommen, wie den Schwätzer, den Zerstreuten und den Abergläubischen. Es ist vielleicht aufschlußreich, Beispiele antiker Kontrastierungen zwischen menschlicher Größe und der Menge zu betrachten, die der modernen Philisterkarrikatur noch verhältnismäßig nahe kommen. *Heraklit* etwa bietet ein solches Beispiel, wenn er einmal sagt: „Eines ziehen die Trefflichsten allen sterblichen Dingen vor: den unvergänglichen Ruhm. Die Vielen aber

*) Hieher gehört es z. B., daß *Plato* im Staat (VI 491 A f. u. 500 A) zwar die Seltenheit der philosophischen Begabung hervorhebt, aber dabei keineswegs die Seltenheit des philosophischen Genies gegenüber den Dutzendphilosophen, sondern nur die geringe Zahl des philosophischen Regentenstandes gegenüber dem Stand der Erwerbsleute im Auge hat. Innerhalb des Regentenstandes selbst ist ein Trennungsstrich nirgends auch nur angedeutet.

sind angefressen wie das Vieh“ [96]. Wiewohl es fast unmöglich ist, den aus dem Zusammenhang gerissenen leidenschaftlichen Ausbruch des Philosophen mit Sicherheit zu deuten, scheint ihm doch zur Philisterverhöhnung noch recht viel zu fehlen. Sicher ist nur, daß Heraklit die edle Ruhmbegier mit den Nahrungs- und Erwerbssorgen der unaristokratischen Menge konstrastiert, wahrscheinlich auch zielt er als Prophet des feurigen Logos gegen die Gläubigen der Volksreligion und der Dichtermythologie: der Gedanke aber, der Dutzendmensch sei stumpf auch gegen poetische Begeisterung und künstlerische Ideale, liegt dem Philosophen des sechsten Jahrhunderts wohl mehr als ferne. Ausführlicher hat sich über geistige Stumpfheit z. B. ein Halbjahrtausend später *Sallust* ausgelassen und dabei nicht mehr bloß den Ruhm, sondern schon das Ingenium als Kontrast verwendet. „Alle Menschen“ meint Sallusts Einleitung zu seiner Geschichte der Catilinarischen Verschwörung [97], „die vor den übrigen Lebewesen sich auszuzeichnen bestrebt sind, müssen mit aller Macht trachten, daß ihr Leben nicht in jenem Stillschweigen verlaufe wie das der Tiere, die die Natur zur Erde gebeugt und dem Bauche unterworfen hat“. Die Seele aber sei göttlich und herrsche über den tierischen Leib. „Und deshalb“, sagt der Historiker, „scheint es mir richtiger, Ruhm mit Hilfe des Ingeniums als der Körperkraft zu erwerben und unser Andenken soweit als möglich über unser kurzes Leben hinaus zu erstrecken“. „Viele Sterbliche aber“, meint er etwas später, „sind dem Bauche und dem Schlaf ergeben und verbringen ihr Leben ungelehrt und ungebildet wie auf der Reise, ihnen wahrlich ist wider die Natur der Leib eine Lust, die Seele eine Last. Ihr Leben und ihr Tod scheint mir gleich, denn in Schweigen gehüllt sind beide. Jener fürwahr erst scheint mir zu leben und seine Seele zu nutzen, der, einer Arbeit hingegeben, den Ruhm einer herrlichen Tat oder einer trefflichen Kunst sucht.“ Aehnlich, nur etwas knapper äußert sich auch die Einleitung zur Geschichte des Jugurthinischen Krieges. Sallusts Gegensatz zwischen hervorragender Leistung und sattem Behagen, vor allem seine Verkoppelung mit dem platonisierenden Gegen-

satz Seele-Leib erinnert ein wenig an unseren halbmetaphysischen Gegensatz Genie-Philister. Modern mutet besonders auch die Tendenz dieser von Poseidonios beeinflußten kulturphilosophischen Einleitungen an, denn Sallust will ja hier begründen, warum er Geschichte schreibt: die Diener des Bauches sind also wohl vor allem die Nichtliteraten. Trotzdem aber verleiht nicht nur das starke Vorwiegen der Ruhmesideologie seinen Ausführungen einen ganz unmodernen Zug. Wie groß ist doch ihr Abstand von unserem Philisterzerrbild, wie schwächlich die aufgetragenen Farben! Wo bleibt die Kleinmalerei all der philiströsen Beschränktheiten, wo das Gewimmel der Dutzendmenschen und die Seltenheit der großen Ingenien, wo vor allem das Unverständnis und der stumpfe Widerstand der Menge gegen künstlerische und theoretische Neuerer? Hier, in diesem Fehlen zeigen sich eben die sozialen Wurzeln des modernen Persönlichkeitsideals, denn sowohl das Genie wie sein Gegenpol der Philister sind Kinder einer bürgerlichen Zeit. Es ist wohl nur das breite, bürgerliche, zuviel an Broterwerb, zuwenig an Kunst und Literatur, Künstler und Literaten denkende Publikum, das von den geistigen Menschen unserer Zeit mit der Peitsche des Philisterzerrbildes ein wenig angetrieben werden soll. Der geistig tätige Mensch der Antike dagegen braucht die Berufsmenschen nicht zu verhöhnen, ja sie kommen für ihn überhaupt nicht in Betracht, denn sein Publikum besteht vorwiegend aus der dünnen Oberschicht von Rentnern. Wenn er einen Ausfall macht, um sich gegen sein Publikum ins rechte Licht zu setzen, so zielt er nicht gegen Erwerbsmenschen, sondern gegen ungebildete Reiche wie *Petron* in seinem Gastmahl des Trimalchio, oder er betont wie *Martial* stolz, daß ein Dummkopf zwar Finanzaristokrat sein, aber nimmer ein Martial werden könne [98]. Die antike Publikumskarikatur ist nicht der bürgerliche Philister, sondern der zum Mäzen untaugliche, parvenühafte Rentier.

Nach- und Mitwelt.

Eine allzuenge Verwandtschaft mit moderner Genieverehrung wird man bei dem so andersgearteten sozialen Aufbau

vom antiken Personenkult wohl nicht erwarten dürfen. Immerhin können auch jene halbmythischen oder dogmenartigen Vorstellungen, die unseren Geniekult zu umranken pflegen, auf Verwandte und Vorläufer im Geistesleben der Antike zurückblicken. Am meisten gilt dies von unserem Nachweltdogma, denn die antike Ruhmsucht macht begreiflicherweise bei den Mitlebenden nicht halt, sondern richtet sich sogar mit Vorliebe auf die Nachwelt. Ist uns doch bisher in fast allen Aeußerungen der Ruhmsucht das Streben nach *Nach*ruhm und natürlich auch dessen bildliche Bezeichnung als Unsterblichkeit entgegengetreten. Unter den antiken Nachweltsdogmatikern ist besonders *Horaz* zu nennen, der in prachtvollen Versen von sich singt, er habe sich ein Monument errichtet dauernder als Erz, er werde nicht ganz sterben, ein nicht kleines Stück seines Ich werde der Todesgöttin entgehen, denn sein Nachruhm werde solange bestehen wie die Kultur Roms [99]. Ebenso wie Horaz hat sich übrigens auch *Ovid* über den eigenen Nachruhm ausgelassen. Am merkwürdigsten aber sind vielleicht die Ausläufer des antiken Glaubens an die Unsterblichkeit durch Nachruhm in der Ausdrucksweise des *neuen Testaments*. Die ewige Seligkeit, die Vereinigung mit Gott-Vater nämlich wird in den Evangelien und Apostelbriefen einfach durch das Wort *δόξα*, Ruhm, in der Vulgata durch das entsprechende lateinische gloria bezeichnet [100]. Sogar bis in die ganz unliterarische Unterschicht der Bevölkerung hinab also — und in diesen Kreisen haben wir wohl die Verfasser der Evangelien und Apostelbriefe zu suchen — scheint die antike Ruhmsucht dem Worte Ruhm eine metaphysische Tönung verliehen zu haben.

Schon die homerische Urzeit schätzt den Nachruhm überaus hoch. Erklärt doch z. B. Telemach einmal, er würde nicht so sehr trauern, wenn sein Vater vor Troja gefallen wäre, denn der Tote hätte ein Mal erhalten und sicherer Nachruhm wäre Vater und Sohn beschieden gewesen. Merkwürdigerweise fehlt jedoch noch jeder tröstende Hinweis auf den unsterblichen Nachruhm in der bekannten Unterredung zwischen Thetis und Achill über dessen frühen Tod [101]. Den Glauben

an die Unsterblichkeit durch Nachruhm fanden wir dagegen schon im sechsten Jahrhundert bei *Heraklit* und finden ihn noch früher im siebenten bei *Tyrtaios* [102]. Er tritt in der Antike vielleicht deshalb schon in so früher Zeit auf, weil ja sowohl bei den Griechen wie bei den Römern außerhalb einzelner Sekten und Kultgenossenschaften allgemein anerkannte und dogmatisch fixierte *religiöse* Unsterblichkeitsvorstellungen eigentlich nicht bestanden. Die höchst unerfreulichen Vorstellungen von dem Schattendasein der abgeschiedenen Seelen mußten vielmehr die menschliche Unsterblichkeitssehnsucht unbefriedigt lassen, so daß der Nachruhm leicht die Stelle eines Ersatzes für die Unsterblichkeit einnehmen konnte. Innerhalb des römischen Kulturkreises verstärkt sich übrigens die Sehnsucht nach Nachruhm gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, bei den Schriftstellern der sog. silbernen Latinität, noch beträchtlich. Der jüngere *Plinius* z. B. appelliert nach dem Urteil der Fachmänner [103] häufiger an das Urteil der Nachwelt, als dies in früheren Zeiten üblich war. Aehnlich spricht *Martial* fortwährend von Nachruhm [104], schließt *Statius* seine Thebaide mit dem Wunsch, sein Epos möge Unsterblichkeit erlangen. Gerade diese Beschäftigung mit Nachwelts- und Unsterblichkeitsgedanken paart sich mit Klagen über die zu *geringe* Einschätzung des Ruhms, eine charakteristische Erscheinung, die mit Bezug auf die Genialität ähnlich auch in der Gegenwart anzutreffen ist. *Plinius d. J.* z. B. wird durch den Tod Martials zu Betrachtungen darüber angeregt, daß es für den Menschen nichts Größeres gebe als Ruhm, Preis und Unsterblichkeit, daß aber leider der schöne alte Brauch, Schriftsteller hoch auszuzeichnen, die zum Preis von Männern und Städten geschrieben hätten, in der Gegenwart ausgestorben sei: „denn seitdem wir aufgehört haben, Preiswürdiges zu tun, halten wir es auch für töricht, gepriesen zu werden“ [105]. Das Gefühl einer gewissen kulturellen Ermüdung, das Gefühl des Epigonentums ist in der so nachruhmlüsternen silbernen Latinität unverkennbar *).

---

*) An anderer Stelle (ep. VI, 2) freilich leitet Plinius das Lob eines zeit-

In der antiken Nachruhmsehnsucht ist wohl die Meinung schon eingeschlossen, das Urteil der Nachwelt werde das wahre von dem falschen Verdienst sondern, denn die verdienstlosen Männer bleiben ja auch nach antiker Meinung von dem Nachruhm ausgeschlossen. Trotzdem scheint sich diese Meinung nicht in gleichem Maße zu einem scharfumrissenen Dogma vom untrüglichen Richterspruch der Nachwelt verfestigt zu haben, wie es uns heute geläufig ist, oder wie es im Totengericht der Orphiker ein Analogon auf rein religiösem Gebiet auch in der Antike besäße. Die dogmatische Verfestigung unterbleibt vor allem deshalb, weil die Folie eines Nachwelts-, ein Mitweltsdogma im allgemeinen fehlt. Wenn z. B. *Aischylos*, nachdem die Preisrichter ihn einmal hatten durchfallen lassen, gesagt haben soll, er weihe seine Tragödie der Zeit, die ihm den gebührenden Preis schon bringen werde [106], so sind Mit- und Nachwelt noch immer nicht mit moderner Deutlichkeit einander entgegengestellt. Auch die philosophischen Ruhmesverächter, Kyniker und Stoiker, pflegen zeitgenössischen und Nachruhm nicht zu unterscheiden. Ein andermal wieder scheint die Entgegenstellung vorzuliegen, wenn es heißt, der Geschichtsschreiber müsse für die Nachwelt, nicht für die Mitwelt sein Werk verfassen, aber auch diese Forderung ist bei näherem Zusehen nur gegen die tendenziös-schmeichlerische Verherrlichung der zeitgenössischen Mäzene gerichtet. Unser Mitweltfeind — es ist *Lukian* — verdeutlicht nämlich seine eigentliche Absicht durch die schöne Anekdote vom Baumeister des Leuchtturms von Pharos, der den Namen seines Herrschers auf die vergängliche Tünche gesetzt, seinen eigenen aber darunter in den dauernden Stein gemeißelt habe [107]. Auch hier also äußert sich die lebhafte Sehnsucht nach Nachruhm, auch hier aber

---

genössischen Literaten mit der Bemerkung ein: „Ich bin einer, der die Alten bewundert, ohne die Ingenien der Gegenwart gering zu schätzen. Denn die Natur ist noch nicht erschöpft und unfruchtbar und bringt noch Preiswürdiges hervor.“ Hier handelt es sich um bewußte Opposition gegen jene uns aus Martial VIII, 69 bekannten Literaturfreunde, die nur die toten Dichter loben. Das Problem des Epigonentums beschäftigt jedenfalls die Geister.

fehlt das eigentliche Mitweltsdogma. Um so deutlicher wird dafür die uns schon bekannte Verflechtung von eigenem und Mäzenatenruhm.

Nun hat es selbstverständlich auch in der Antike pessimistische Autoren gegeben, die wie *Heraklit* voll Mengenverachtung ihren Zeitgenossen vorwerfen, sie verstünden das wahre Verdienst nicht zu kennen und zu schätzen. Wenn also Heraklit in den Entrüstungsruf ausbricht: „Recht täten die Ephesier, wenn sie sich alle Mann für Mann aufhingen, sie, die sie Hermodoros — der übrigens kaum Philosoph gewesen sein dürfte, sondern aristokratischer Politiker — verbannt haben mit den Worten: unter uns soll nicht einer der Trefflichste sein" [108], wenn der aristokratische Philosoph also wettert, dann könnte selbst ein Schopenhauer seine Freude daran haben *). Es ist überhaupt in der Antike Mißachtung der Menge, der *πολλοί*, des *πλῆθος*, die sich sehr oft bis zur Verachtung steigert, fast bei allen Philosophen und bei sehr zahlreichen Literaten zu finden. Es fehlen aber trotzdem fast immer die beiden so suggestiven Requisiten, die unsere Zeit der Mengenverachtung stets hinzufügt: die Betonung der ganz ungeheuren Seltenheit der überragenden Menschen und die Lehre von ihrer Verkennung durch die Mitwelt. Wenn sich z. B. *Plato* darüber entrüstet, daß ein Thales von Dienst-

---

*) Heraklit, der „Dunkle", erinnert überhaupt einigermaßen an die Gefühlseinstellung der Geniebegeisterung. Er ist ausgesprochener Individualist und erklärt: „Einer gilt mir soviel wie Zehntausende, wenn er der Trefflichste ist" (B 49 Diels), er ist ein leidenschaftlicher Mengenverächter (104) und schätzt den Ruhm überaus hoch (29), er kehrt sich aufs schärfste gegen die Vielwisserei (40). Als Stilideal predigt er die Dunkelheit und liebt das metaphysisch fundierte Wortspiel (48, 93), Züge, die wir in der Geschichte des Begriffes der Gedankentiefe noch werden ausführlich behandeln müssen. Schließlich zeigt er eine ästhetisch-parteilose Freude am Kampf (52 f.). Nicht zuletzt wegen dieser — aber doch wohl mehr äußerlichen — Verwandtschaft ist Heraklit seit der Romantik der beliebteste unter den Vorsokratikern. Wenn er sich auch selber als unverstandenen Propheten der Wahrheit gefühlt haben dürfte, so ist er doch weit davon entfernt, noch andere unverstandene Größen zu verehren, den Künstlern und Dichtern das gleiche Schicksal zuzuschreiben oder gar sich als zu ihnen gehörig zu betrachten. Von seinen Ausfällen gegen die Dichter werden wir ja noch hören.

mägden ausgelacht wird, während man den Demagogen in der Volksversammlung Beifall klatscht [109], so setzt er zwar die Philosophen der Menge entgegen, denkt aber nicht daran, eine Aussage über die Seltenheit des philosophischen Genies und einen Unterschied zwischen der Mit- und der Nachwelt zu machen: es liegt anscheinend gar nicht recht in der Absicht dieses grimmigen Ausfalls gegen die weltgewandten Politiker und Gerichtsredner von der Menge Philosophenverehrung zu verlangen. Auch in der rein politischen Mengenverachtung geht die Antike überaus weit. Es kann z. B. ein besonders radikaler Aristokrat wie *Phokion* die Bemerkung tun: „Habe ich etwa unbewußt etwas schlechtes gesagt?" wenn ihm die Volksversammlung plötzlich Beifall klatscht [110], die Behauptung aber, es sei ein Zeichen des Werts von der Mitwelt verkannt zu werden, weil erst die Nachwelt das wahre Urteil fällen könne, liegt dem Altertum recht fern. Die Vorstellung des verkannten Genies als einer Art Märtyrer, die sich in unserer Zeit so großer Beliebtheit erfreut, scheint ziemlich unantik zu sein.

Auch im Altertum hat unverdientes Leid Verehrung entfacht, inbrünstiger gemacht und seine legendenbildende Kraft bewiesen, wie sich im Prometheusmythus, der Legende von Palamedes und der Heroisierung einiger Athleten zeigt, denen der Kampfpreis zu Unrecht aberkannt wurde oder die einen frühen Tod erleiden mußten [111]. Auch der Märtyrertod des Sokrates war sicherlich der wichtigste Kristallisationspunkt seines Ruhms und ähnlich hat in der römischen Literatur dem unbestechlichen Legaten *Rutilius Rufus* seine ungerechte Verurteilung durch eine korrupte Hochfinanz für Jahrhunderte eine gewisse Berühmtheit und sogar Vergleiche mit Sokrates eingetragen [112]. Trotzdem denkt die Antike nicht daran, zu behaupten, jeder überragende Mensch müsse durch die Verständnislosigkeit der Mitwelt ein Martyrium auf sich nehmen, das die Nachwelt um so herrlicher lohnen werde. Im ersten vorchristlichen Jahrhundert hat z. B. der Epikureer *Philodem* in seiner Schrift über den Tod eine Reihe von ungerecht Hingerichteten aufgezählt, die mit dem homerischen Helden Palamedes anhebt und die Philosophen Zeno

von Elea, Sokrates, den Demokriteer Anaxarch, den Aristoteliker Kallisthenes enthält; was jedoch Philodem dazu zu sagen hat, bezieht sich nur auf die Standhaftigkeit des Weisen in Leid und Tod: vom sühnenden Richterspruch der Nachwelt, von einer Verallgemeinerung, von dem Duldertum *jedes* wahrhaft großen Menschen ist nicht die Rede [113].

Daß also im ganzen die Mitwelt im Altertum doch wesentlich besser wegkommt als in unserer Zeit, verlangt nach einer Erklärung. Zunächst sind die antiken Menschen offenbar viel zu weltlich ruhmsüchtig, als daß sie den Ruhm bei Lebzeiten durch ein Dogma entwertet und sich so selbst der Freude beraubt hätten, schon bei den Zeitgenossen berühmt zu sein. Andererseits fehlt die Literaturkritik der Tagespresse, fehlt der moderne Journalismus, der Berühmtheit auch von Künstlern und Gelehrten in die breite Masse trägt und diese auf einen Richterstuhl setzt, den sie nicht beansprucht und der ihr nicht zukommt. Das Altertum dagegen weiß die Stimme der Sachverständigen, der Kenner, der Gelehrten und besonders der Mäzenaten viel zu sehr zu würdigen, als daß es sich bei der Urteilslosigkeit der breiten Masse in literarischen und philosophischen Dingen allzu lang aufgehalten hätte. Die antike Ruhmsucht dürfte deshalb — zumindest bei den Literaten, naturgemäß weniger bei den Staatsmännern — in erster Linie nur auf den viel engeren Kreis der Gebildeten und der Fachgenossen reflektieren. Da gedruckte Bücher mangeln, ist auch dieser Kreis ungleich kleiner als in unserer Zeit. Stellt sich jedoch einmal, etwa in der Großstadt Rom, die allerbreiteste Volkstümlichkeit ein, dann äußert man auch seine Freude darüber auf die naivste Weise. Sagt doch im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung der römische Satiriker *Persius*: „Wie schön ist's, wenn die Leute mit Fingern weisen und rufen: Hier geht er!" Ganz ähnlich freut sich über die mit Fingern zeigenden Passanten auch *Horaz*, trotzdem er sonst das profane Volk sehr geringschätzig behandelt [114]. Es ist recht charakteristisch für unsere Vorstellungen vom verkannten Genie, wenn ein moderner satirischer Kollege des Persius, ein überzeugter Mengenverächter und Mitweltsdogmatiker — es ist *Karl Kraus* — sich des öfteren höchlichst

darüber entrüstet, daß man auf der Gasse mit den Fingern auf ihn deute und seinen Namen rufe. Die modernen Passanten sind eben Zeitungsleser, sind an der Bildung des literarischen Urteils beteiligt und können dadurch dem Literaten gefährlich werden.

Immerhin scheinen doch in der silbernen Latinität, deren gesteigerte Ruhmsucht schon erwähnt wurde, auch Spuren des Mitweltsdogmas, Andeutungen eines Begriffs von der verkannten Größe aufzutauchen. Bei *Martial* und *Juvenal* wenigstens sind Klagen über die Miseren und Mißhelligkeiten des Dichterberufes recht häufig geworden. Freilich beziehen sich diese Klagen zumeist auf die schlechte materielle Lage des Dichters und auf sein ärmliches Aussehen, sie stellen die Armut des Dichters in einen Gegensatz zu dem Ruhm und vor allem den materiellen Erfolgen der Kunstreiter, Marktschreier und Virtuosen oder auch der Rhetoren, oder sie führen breit aus, daß alle Berühmtheit, der noch so zahlreiche Besuch eines Vortrages, dem Dichter nichts hilft, wenn er dabei verhungert [115]. Es ist also wohl von einem dichterischen Martyrium aber weniger von eigentlicher Verkennung die Rede. Ueber eine solche sich zu beklagen hätte z. B. Martial auch kaum ein Recht gehabt; hebt er doch selbst hervor, er sei in der Finanzaristokratie hoch geehrt, die Mitwelt habe ihm jene Anerkennung geschenkt, die sonst die Nachwelt nur wenigen gewähre; freilich werde ein Rennpferd noch viel schneller berühmt [116]. Bei aller Anerkennung in der sozialen Oberschicht bleibt also das überaus gesteigerte Anerkennungsbedürfnis, die Unzufriedenheit mit dem eigenen Ruhm bestehen.

Die höhere Einschätzung der Nachwelt finden wir auch in der zeitgenössischen Philosophie, bei *Seneca* wieder *), bei dem man bisweilen sogar nicht genau weiß, ob nur von Nachruhm oder von wirklich metaphysischer Unsterblichkeit die Rede ist. Wesentlich näher als die Literaten seiner Zeit kommt dadurch Seneca auch unserem Mitweltsdogma. Wenn er den Ruhm mit einem Schatten vergleicht, der dem Ver-

---

*) Ueber Senecas Unterscheidung von gloria und claritas vgl. oben S. 65.

dienst bisweilen vorangehe, bisweilen ihm aber auch nachfolge, wenn er auf Männer hinweist, die erst spät, erst nach dem Tode oder nach schweren Unbilden den verdienten Ruhm gewonnen hätten, und als Beispiele Demokrit, Sokrates, Cato, den oben erwähnten Rutilius Rufus und Epikur nennt, so könnte ein Schriftsteller unserer Zeit nur das „bisweilen" durch einen stärkeren Ausdruck ersetzen. Auch im Ausdruck erinnert das düstere Feuer der Sentenzen Senecas lebhaft an die Gefühlseinstellung der modernen Geniedogmatik: „Von jenen spreche ich", ruft der stoische Philosoph, „die das Geschick berühmt macht, indem es sie quält. Wieviele sind nur zur Berühmtheit aufgestiegen, erst als sie nicht mehr waren! ..... Doch Trefflichkeit bleibt nie im Dunkel und war sie verdunkelt, so ist dies nur zu ihrem Heil. Es wird der Tag kommen, der sie aus ihrem Versteck ans Licht ziehen und die Fesseln sprengen wird, in die sie die Mißgunst der Mitwelt gezwängt hat. Für wenige ist geboren, wer seine Gedanken nur an das Geschlecht der Mitlebenden richtet, denn viele Jahrtausende und viele Geschlechter werden nachfolgen: auf jene richte den Blick, auch wenn blasser Neid die Mitlebenden verstummen läßt! Es werden Zeiten kommen, die ohne Tücke und ohne Gunst ihr Urteil sprechen werden"[117]. In den stark emotional gefärbten Sentenzen Senecas paart sich das Martyrium der Trefflichkeit, die Mißgunst der Mitwelt mit der Vorstellung einer unparteiisch urteilenden Nachwelt; die materiellen Klagen, die bei den zeitgenössischen Dichtern so stark hervortreten, sind bei dem hochgestellten Philosophen ins Halbmetaphysische sublimiert; es fehlt eigentlich nur jene Verallgemeinerung, die den modernen Begriff des verkannten Genies kennzeichnet.

Wie die zahlreichen Ausfälle gegen Kunstreiter, Gaukler und Virtuosen zeigen, sind die Schriftsteller des ersten Jahrhunderts mit ihrem Rentnerpublikum unzufrieden, scheint sich der dumpfe Wunsch nach Anerkennung durch breitere Massen zu regen, ein Wunsch, der sich in der Großstadt Rom wohl einstellen muß, der aber bei der sozialen Struktur der Antike, bei dem Mangel eines gebildeten Mittelstandes und dem Fehlen des Buchdrucks unerfüllbar ist. Diese dumpfe

Unzufriedenheit mit der sozialen Zusammensetzung der antiken Großstadt kann vielleicht die Verdüsterung des Gefühls, die veränderte Stellung zur Nach- und Mitwelt erklären, die wir angetroffen haben. Andererseits fühlt die Zeit, daß der Höhepunkt der Entwicklung überschritten ist, wie aus den Klagen von Plinius und Petron über den Verfall der Literatur hervorgeht. Das Gefühl des Epigonentums äußert sich auch in der Geschichtsauffassung: *Seneca* und *Florus* vertreten die Anschauung, das römische Volk habe seine Kindheit unter den Königen, seine Jugend bis zur Unterwerfung Italiens, sein Mannesalter bis Augustus schon durchlaufen und befinde sich seit der Kaiserzeit im Zustand des Greisentums [118]. Die Zeit neigt also zur Selbstprüfung, sie hat den Drang, alles bisher Dagewesene zu überbieten, der wohl nur die Kehrseite eines gewissen Schwächegefühls ist. Wir mußten dies etwa ausführen, denn es ist für uns recht merkwürdig, daß die silberne Latinität nicht nur durch ihre Stellung zur Nach- und Mitwelt, sondern auch durch ihre Vorliebe für den dunkeln und sentenziösen Stil, für das Großartige und Laszive sehr lebhaft an die beginnende Barockzeit, z. T. auch an die Romantik erinnert, Perioden, deren entscheidende Bedeutung für die Geschichte des Geniebegriffs wir noch werden kennen lernen. Wenn wir diese Periode des römischen Schrifttums bei den Fachmännern [119] dahin gekennzeichnet finden, daß in ihr „die Kluft zwischen den Gebildeten und der Masse sich verbreitert", daß sie sich „in die Irrgänge der Menschenbrust und in die Rätsel des Seelenlebens" zu vertiefen liebt, so werden wir wohl die Frage aufwerfen müssen, ob es als bloßer Zufall anzusprechen ist, daß so oft so verschiedene Schößlinge des Geniebegriffs wie Nachweltsehnsucht und Vorliebe für den geistvoll-sentenziösen Stil zugleich günstigen Boden finden. Dieser günstige Boden bietet sich eben immer in einer Zeit der Wendung des Interesses nach innen, der Komplikation des Stils und der epigonenhaften Verdüsterung des Gefühls.

Die bisher angeführten Züge illustrieren nur die Stellung der Antike zur Nach- und Mitwelt, haben aber begreiflicherweise zur Ausbildung unserer Genievorstellungen nichts Wesentliches beigetragen. Ein bisher übergangenes Dokument des antiken Schrifttums, das dem ersten vorchristlichen Jahrhundert entstammt, hat dagegen auch geschichtliche Bedeutung für die Entstehnng unserer Nachweltsvorstellungen erlangt, indem es zum Ausgangspunkt für die seit der Renaissance weit verbreiteten Vorstellungen von himmlischen Genieversammlungen geworden ist. Es ist dies der sog. Traum des Scipio, das letzte Kapitel der Schrift *Ciceros* über den Staat. Dort nämlich erzählt Cicero, wie dem jüngeren Scipio Africanus, dem Zerstörer Karthagos, im Traum sein Adoptivgroßvater, der ältere Scipio Africanus erscheint und ihn in den Himmel führt, wo alle, die bei Lebzeiten das Vaterland gerettet, geschützt und vergrößert haben, nach ihrem Tode Aufnahme finden. Es sind also im Himmel die großen Staatsmänner aus Roms Vergangenheit versammelt, darunter, als einziger mit Namen genannt, der Vater des jüngeren Scipio, Lucius Aemilius Paullus. Der Mythus Ciceros äußert also eine bemerkenswerte Variante der antiken Vorstellungen vom Fortleben der Seele nach dem Tode, denn für hervorragende Verdienste stellt er den Menschen kein bloßes Schattendasein in der Unterwelt, sondern wirkliche Unsterblichkeit in der erfreulichsten Gestalt in Aussicht, nämlich Aufnahme in den Himmel. Von dieser Art Unsterblichkeit bleiben dagegen alle Menschen ausgeschlossen, die nicht durch ihre überragenden Leistungen für das Vaterland sich die Gunst des höchsten Gottes wahrhaft verdient haben. Offenbar klingt Ciceros Erzählung vom Traum des Scipio an die griechischen Heroenmythen an, die ja gleichfalls von einigen Fällen berichten, in denen der Heros — z. B. Herakles — nach seinem Tode unter die Götter aufgenommen worden sei. Vor allem aber stimmt der Mythus Ciceros in manchen Einzelheiten so deutlich mit orphischen und pythagoreischen Erlösungs- und Unsterblichkeitsgedanken überein [120], daß man wohl mit Sicher-

heit Plato als das Vorbild des ganzen Kapitels erschließen kann, ein Vorbild, das dem Römer wohl durch seinen Lehrer, den stark platonisierenden Stoiker Poseidonios vermittelt wurde. Es schließt ja auch Plato seine Darstellung des Idealstaates mit einem Ausflug ins Jenseits, der freilich nicht in den Heldenhimmel führt wie bei Cicero, sondern nach den Lehren von der Seelenwanderung verläuft und deshalb für uns nicht von Interesse ist. Der Traum des Scipio dagegen hat durch Vermittelung der Renaissance stark auf unseren Geniebegriff eingewirkt. Sowohl in der modernen Genievorstellung als bei Cicero genießen die hervorragenden Menschen eine Sonderunsterblichkeit, die übrigen müssen sich nach ihrem Tod mit jenem Los begnügen, das ihnen die allgemeine religiöse Vorstelluug der Antike bzw. des Christentums in Aussicht stellt.

Im einzelnen ergeben sich zwischen dem Mythus Ciceros und dem modernen merkwürdige Uebereinstimmungen und noch merkwürdigere Abweichungen. Zunächst läßt Cicero die Unsterblichkeit mit dem Nachruhm nicht zusammenfallen, sondern stellt sie ihm sogar entgegen. Er führt ziemlich eingehend aus, daß es keinen ewigwährenden, ja nicht einmal einen wirklich lange dauernden Ruhm geben könne, wegen der Ueberschwemmungen und Brände nämlich, die immer wieder die ganze Erde zerstörend heimsuchten [121]. Es könnte also, meint Cicero, kein Ruhm auch nur ein „großes Weltjahr" lange dauern, womit die stoische Lehre von der periodischen Welterneuerung eingeführt ist. Stoisch ist es auch, wenn Cicero fortfahrend den verklärten Unsterblichen rufen läßt: „Was ist also an diesem menschlichen Ruhm gelegen, der kaum ein Teilchen eines einzigen wahren Jahres überdauern kann? Darum achte nicht auf das Reden des Pöbels und setze deine Hoffnungen nicht auf menschliche Belohnungen! Dich soll die Tugend selbst durch ihre eigenen Lockungen hinreißen zu dem, was wahrhaft Ehre bedeutet." In dieser Ansprache ist eine Mengenverachtung und eine Geringschätzung des Ruhmes ausgesprochen, die ganz modern wäre, wenn sie sich nur gegen die Mitwelt und nicht auch gegen die Nachwelt richtete. Ueberdies haben wir hier wohl die

eigentliche psychologische Wurzel, die Moral des ganzen Mythus vor uns: es handelt sich dem Popularphilosophen offenbar darum, seine Leser zu heldenhaften Taten unter Verachtung aller irdischen Ablenkungen, zu denen auch der Ruhm gerechnet wird, anzufeuern, indem er ihnen als Belohnung Unsterblichkeit in Aussicht stellt. Der selber so ruhmsüchtige Advokat und Politiker hat anscheinend den irdischen Ruhm als noch zu wenig befriedigend gefühlt und hat ihn so bis ins Mythische umgewandelt und emporgesteigert, eine Sublimation, die folgerichtig genug ist, den realen Nachruhm nachher herabzusetzen. Inwieweit aber der Autor einen ernsthaft geglaubten Mythus oder eine bloße Allegorie vorbringen will, läßt sich naturgemäß nicht eindeutig entscheiden, doch dürfte Scipios Traum der Allegorie beträchtlich näher stehen, wie dies auch beim modernen Geniehimmel der Fall ist. Um ein völlig uninteressiertes Spiel der Phantasie aber handelt es sich damals sicherlich ebensowenig wie heute, denn zumindest ein wenig *glaubt* auch der Mensch immer das, was ihm Trost und Hoffnung bereitet.

Den wichtigsten Unterschied zwischen dem Geniehimmel Ciceros und dem modernen haben wir aber noch nicht erwähnt: die himmlische Genieversammlung der Antike ist nämlich nicht parteilos zusammengesetzt wie die moderne, denn zu ihr haben nur Staatsmänner und Feldherren Zutritt, die sich um ihr Vaterland — gemeint ist natürlich Rom — verdient gemacht haben. Nicht einmal der Punier Hannibal — der sich gewiß um sein Vaterland verdient gemacht hatte — kann im Himmel Ciceros mit seinem Gegner Scipio freundschaftlich Gespräche wechseln, ein Zug, den sich ein Moderner kaum hätte entgehen lassen *). Wenn Cicero die Aufnahmsbedingungen in den Himmel in folgende Worte kleidet: „es ist der rastlose Eifer um das Wohl des Vaterlandes, von dem gestachelt und getrieben die Seele zu ihrem himmlischen

*) Es gab übrigens später in Rom drei Hannibalstatuen, über die sich noch im 1. nachchristlichen Jahrhundert *Plinius* entrüstet (Hist. nat. 34, 32) und deren Errichtung er in den Staatsverband aufgenommenen Fremden zuschreibt.

Hause entfliegen werde“ [122], so sind damit die Dichter, Philosophen und Künstler aus dem Heldenhimmel vollständig ausgeschlossen: erst von den Renaissancegelehrten sind die Uebergangenen der himmlischen Staatsmännerversammlung beigesellt worden.

Der Wunsch, überragende Menschen auch im Jenseits auszuzeichnen, ist für eine ganz auf den Ruhm eingestellte Gesellschaft so naheliegend, daß wir uns über Spuren verwandter Gedanken in der Antike auch außerhalb des somnium Scipionis kaum verwundern werden. Daß manche Heroenmythen den toten Heros in die Gesellschaft der Götter versetzt denken, anderseits manche historische Personen nach ihrem Tod in die Heroenreligion aufgenommen und schließlich immer mehr römische Herrscher heroisiert und vergöttlicht werden, haben wir ja schon gehört. Als ältestes literarisches Zeugnis für ein gewisses Hervortreten der überragenden Menschen im Jenseits mag die *Nekyia*, der elfte Gesang der Odyssee gelten, in dem Odysseus im Hades mit den versammelten Geistern der Helden und Heldinnen spricht. Freilich führen diese dorten das kläglichste Schattendasein zusammen mit allen Menschen niederer Herkunft, die ohne Verdienst in den Hades gefahren sind, und es ist kaum mehr als die poetische Notwendigkeit, die den Dichter veranlaßt, bloß von den Helden einzeln und ausführlich zu berichten, die übrigen Schatten aber als schauriges Gewimmel kurz abzutun. Dagegen nehmen am Anfang des fünften Jahrhunderts, bei einem der ältesten Zeugen orphischer Jenseitsvorstellungen, bei *Pindar*, Könige, durch Körperkraft ausgezeichnete Menschen und Weise eine deutliche Sonderstellung ein: diese drei Menschengruppen sind es, die nach den Versen des aristokratisch und sportlich gesinnten Dichters aus dem Hades entlassen und als Heroen wiedergeboren werden [123]. Wenige Jahrzehnte später, in der gleichfalls orphischen Seelenlehre des prophetenhaften Philosophen *Empedokles* heißt es wieder von vier nach uralter sozialer Auffassung mit dem Priestertum zusammenhängenden Berufen, nämlich den Sehern, Hymnensängern, Aerzten und Fürsten, sie bildeten die vorletzte Stufe in der aufsteigenden Reihe der

Wiedergeburten, von der der nächste Schritt unmittelbar zu den Göttern emporführe [124]. Diese orphischen Zeugnisse offenbaren zwar eine gewisse, von sozialen Motiven stark gefärbte Verschmelzung der Vorstellungen von weltlicher Größe mit der Jenseitsmetaphysik, stehen aber, da es sich um die Seelenwanderungslehre handelt, nur in loser Beziehung zu dem Mythus Ciceros. Ein wenig enger ist die Verwandtschaft, wenn *Sokrates* in seiner Verteidigungsrede wohl halb im Scherz, aber doch mit vernehmlichen Anklängen an die Orphik seine Freude äußert über das Zusammentreffen mit all den Heroen, das ihm nach seiner Verurteilung in der Unterwelt bevorstehe. Er nennt den Minos, Rhadamanthys, Aiakos und Triptolemos, den Orpheus, Musaios, Hesiod und Homer, Palamedes und Ajax, Odysseus und Sisyphos, zählt also alles eher auf als eine Genieversammlung im modernen Sinn [125]. Seine Auswahl enthält vielmehr eine einzige wirklich geschichtliche Person — Hesiod — umfaßt vor allem im Hinblick auf das eben gefällte Todesurteil die gerechten Totenrichter und ungerecht Verurteilte, ferner Seher des orphischen Kreises. Ueberdies deutet Sokrates nicht im geringsten die Absicht an, die toten Heroen zu verehren oder sich als Gleichgestellter zu ihnen zu rechnen: er hat lediglich im Sinn, mit ihnen in seiner gewohnten Art fragend zu diskutieren. Immerhin entspringt die sachliche Betrachtungsweise des Jenseits wohl nur der weltlich heiteren Eigenart des Philosophen und läßt den weit dunkleren Untergrund des orphisch gefärbten Heroenmythus noch deutlich genug durchschimmern.

Auch *nach* Cicero klingt der Gedanke an eine Sonderunsterblichkeit überragender Menschen noch bisweilen an. So heißt es z. B. einmal bei *Tacitus* in Hinblick auf einen Staatsmann und Feldherrn, daß, „wie die Weisen lehren, große Seelen nicht mit dem Körper erlöschen“ [126]. Näher als Ciceros Mythus stehen der modernen Auffassung vor allem im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung die satirischen Unterweltsdarstellungen *Lukians*, in denen nach dem leider verlorenen Vorbild des Menipp die hervorragenden Menschen besser wegkommen als die gemeinen Sterblichen. In seiner „wahren Geschichte“ berichtet Lukian allerlei höchst wunder-

bare Reiseabenteuer, die schließlich bis in ein phantastisch-heiteres Elysium führen. Und dort sind nun die mannigfaltigsten Größen versammelt. Neben einigen Heroen des Mythus nennt Lukian den Arzt Hippokrates, die Fürsten und Feldherrn Alexander, Hannibal und Kyros, die Dichter Homer, Anakreon, Stesichoros und Hesiod, die Barbaren Anacharsis und Zamolxis, die Staatsmänner Numa, Lykurg und Tellos, die sieben Weisen, die Philosophen Sokrates, Aristipp, Epikur, Aesop, Diogenes, Pythagoras, Empedokles und einige Athleten. Daß die Anwesenheit im Elysium als Belohnung irdischer Größe gedacht ist, wird deutlich, wenn der Spötter das Fehlen Platos, der Stoiker — vor allem Chrysipps — und der Akademiker in der Philosophenrunde recht maliziös ausdrücklich begründet. Dagegen liegt es ihm ziemlich ferne, die Lehre von der Verständnislosigkeit der Mitwelt und vom untrüglichen Richterspruch der Nachwelt zu verkünden. Trägt doch in seinem sehr diesseitigen Elysium Hesiod über Homer den Sieg im Dichterwettkampf davon, trotzdem er von Rechts wegen unterlegen wäre: Lukians Jenseits, Lukians Versammlung der geistigen Größen steht als Richter über geistige Leistungen nicht höher, als er jedes irdische Publikum einzuschätzen scheint [127]. Wir haben hier wieder einen deutlichen Beleg, wie sehr die durch die pathetische Gegenüberstellung von Nach- und Mitwelt gekennzeichnete Mengenverachtung unserer Zeit der antiken Denkweise fernliegt. Anderseits aber läßt sich eine gewisse Annäherung Lukians an die moderne Auffassung der überragenden Menschen nicht verkennen. Lukians Jenseitsversammlungen — auch die Auswahl der Berühmtheiten in seinen bekannten Totengesprächen erfolgt ja nach den gleichen Gesichtspunkten — sind wesentlich parteiloser zusammengesetzt als alle bisher erörterten. Bei ihnen finden sich schon Philosophen, Staatsmänner, Aerzte, Athleten und Dichter in bunter Reihe zusammen, darunter sogar Barbaren, bei ihm wechselt z. B. schon — anders als bei Cicero — Alexander mit Hannibal Gespräche [128]. Parteilich — u. zw. durch Lukians Verachtung des Handwerks gegenüber dem Mundwerk sozial bedingt — ist eigentlich nur mehr das Fehlen der bildenden Künstler.

Soweit also das hier nicht allzu reichlich fließende Material ausreicht, läßt sich zusammenfassend vielleicht sagen, daß in den antiken Berühmtheitsversammlungen im Jenseits die nationalen und sozialen, bald orphisch-priesterlich-prophetischen, bald nur die Staatsmänner umschließenden Schranken sich allmählich lockern und eine Tendenz von der parteilichen zu der formal parteilosen Personenbewertung kenntlich wird.

Die Zusammengehörigkeit der Berühmtheiten.

Und damit wären wir jetzt zu den Vorstellungen von der Zusammengehörigkeit der Genies gelangt. Von ihnen weiß die gute Zeit der Antike naturgemäß sehr wenig. Daß hervorragende Menschen, auch wenn sie entgegengesetzte Ziele anstreben, mit gleicher Ehrfurcht zu umfassen sind, ja auch nur der dem modernen Geist so selbstverständliche Gedanke, daß die Größen der Staatskunst, Philosophie, Dichtkunst, Malerei und Musik eine zusammengehörige Gruppe von Menschen bilden, kommt der Antike in voralexandrinischer Zeit nur selten in den Sinn *). Im Gegenteil muß jedem, der in die antike Literatur auch nur flüchtigen Einblick genommen hat, auffallen, mit welcher Unbefangenheit die alten Schriftsteller die berühmtesten Größen offen und scharf ablehnen, wenn sie ihr eigener Standpunkt dazu nötigt, sei er nun durch philosophische, politische oder Standesinteressen gegeben. Die unverhohlene Mißachtung, die von Philosophen, luxusfeindlichen Ethikern und Rhetoren den berühmtesten bildenden Künstlern ausgesprochen wird, ist uns ja schon entgegengetreten. Insbesondere im sechsten Jahrhundert, in der Zeit des aufsteigenden Philosophenruhms, finden wir ähnlich bei *Xenophanes* und *Heraklit* scharfe Ausfälle gegen rivalisierende Ruhmesanwärter, gegen Athleten und Dichter. Wie unmodern erscheint es doch, wenn Heraklit Homer und Archilochos mit Ruten peitschen lassen will und dem Hesiod, Pythagoras und Xenophanes geradezu den Verstand ab-

*) Vgl. dagegen *Xenophons* interessante Zusammenstellung hervorragender Dichter, Maler und Bildhauer oben S. 25, Anm. unter dem Text.

spricht, wenn Xenophanes gleichfalls gegen Hesiod und Homer die schwersten Vorwürfe erhebt, wenn *Plato* die hervorragendsten Sophisten ohne viel Federlesen lächerlich macht, wenn er die Künstler und Dichter, selbst den Homer, zwar höflich, aber bestimmt aus seinem Idealstaat verbannt, wenn er die berühmtesten Staatsmänner und Feldherrn der Vergangenheit, einen Perikles, Kimon, Miltiades und Themistokles von seinem Philosophenstandpunkt aus offen für unfähig erklärt [129]. Diese Künstlerfeindschaft und offen geäußerte Parteilichkeit scheint wohl von unseren Brüderlichkeitsvorstellungen sehr weit abzuliegen. Sogar noch im dritten Jahrhundert lehnt ebenso *Epikur* die Dichter aufs schärfste ab und spart auch nicht mit mehr als herben Urteilen über längstverstorbene Größen wie Heraklit, Demokrit, Plato und die Kyniker [130]. Aus derselben Zeit bieten uns die Spottgedichte des Skeptikers *Timon* Proben von der Schärfe der antiken Polemik, wie sie heute, in der Zeit des Persönlichkeitsbegriffes, besonders gegen vor einem Jahrhundert verstorbene Größen ganz und gar unmöglich wären. Da heißt Sokrates ein von Gesetzen schwatzender Steinmetz, ein Gaukler und Tüftler, ein rhetorischer Schnüffler und wenig attischer Ironiker, die Megariker Phädon und Euklid sind Schwätzer, der Hedoniker Aristipp eine lüsterne Natur und ein Schwindler, dem Plato wird ein Plagiat, dem Aristoteles jammervolle Leichtfertigkeit vorgeworfen, der Stoiker Zeno bekommt den Ehrentitel einer genäschigen Vettel aus Phönikien, sein Schüler Kleanthes den eines Schafbockes und Steinklotzes und Timons älterer Zeitgenosse Epikur schließlich bekommt einen Diener des Bauches an den Kopf, dem ein höchst hündischer Schulmeister nachfolgt, der selber erst erzogen werden müsste. Gepriesen wird nur der milde Skeptiker Pyrrhon, d. h. der eigene Lehrer [131].

Im allgemeinen kommt jedoch die Antike auch hier der modernen Auffassung allmählich näher, wie wir das schon öfters gesehen haben, zuletzt eben beim Vergleich der Jenseitsdarstellungen Ciceros und Lukians. Wiewohl sich scharfe Grenzbestimmuugen hier kaum angeben lassen, wird man etwa sagen können, daß ungefähr seit der alexandrinischen

Zeit parteilose Zusammenstellungen verschiedener Berühmtheiten und formale Persönlichkeitsbewertungen häufiger werden. Doch schon bei *Aristoteles* findet sich einmal auf Grund physiologischer Gemeinsamkeiten eine recht merkwürdige Aneinanderreihung sehr verschiedenartiger Größen. Aristoteles nämlich wirft einmal die Frage auf, „weshalb alle in Philosophie, Politik, Dichtung und den Künsten hervorragende Männer Melancholiker zu sein scheinen?" und nennt als Beispiele Herakles, Lysander, Ajax, Bellerophon, Empedokles, Plato und Sokrates — also Größen, die untereinander höchst verschiedenartig, gewisse Beziehungen zu Raserei, Verzückung und dämonischen Stimmen gemeinsam haben. Im weiteren Verlauf führt er die Beziehung zwischen — der moderne Ausdruck liegt nahe — zwischen Genie und Irrsinn physiologisch aufs breiteste aus. Wenn die Hitze dem Bewußtseinssitz sich nähere, entstünde krankhafter Wahnsinn und Enthusiasmus wie bei Sibyllen, Bakchen und Dichtern, vernünftige Melancholiker dagegen, „hervorragend in Bildung, Künsten und Politik", wenn die Hitze gegen die Leibesmitte zu aufsprieße. Nicht aus Krankheit, sondern aus ihrer Naturanlage seien die Melancholiker hervorragend [132]. Die Wendung der alten Enthusiasmuslehre ins Medizinisch-Empirische verbindet sich also im 4. Jhdt. mit recht parteiloser Personenbewertung. In der Schule des Aristoteles werden wir übrigens eine Sammelbiographik mit ähnlich wissenschaftlich-reflektierend-parteilosen Tendenzen sogleich antreffen. Der späteren Zeit ist die formale Personenbewertung noch geläufiger, wie uns *Lukians* parteilose Berühmtheitsversammlungen in der Unterwelt schon gelehrt haben. Im selben Jahrhundert, dem zweiten unserer Zeitrechnung, wird der platonische Kampf um die Rhetorik vom Redner *Aelius Aristides* wieder aufgenommen, die Waffen in diesem Kampf aber haben sich gewandelt und sind viel moderner geworden. Den platonischen Vorwurf, die Rhetorik sei keine *τέχνη*, d. h. sie beruhe nicht auf einem rationalen Verfahren, hält nämlich Aristides entgegen, gerade die größten und schönsten menschlichen Leistungen wie das Orakelwesen und die Dichtkunst seien irrationaler, ja göttlicher Natur; trotzdem ist er

weit davon entfernt, nun seinerseits als Vorkämpfer der Rhetorik etwa der Philosophie die Daseinsberechtigung abzusprechen, ja er behandelt Plato persönlich mit allergrößtem Respekt *). Noch deutlicher äußert sich bei Aristides der Wandel des Zeitgeistes, wenn er über alle Trennungslinien der Fachgebiete, sogar über die sozial in der Antike so bedeutsame Trennungslinie zwischen Mund und Hand hinweg die verschiedensten Größen, die Künstler Phidias und Zeuxis mit dem Arzt Hippokrates und dem Redner Demosthenes zusammenstellt, weil diese vier Männer in gleicher Weise alle Vorgänger überragt hätten [133]. Daß indes in diesem Zurücktreten der Sache vor der Person eine Begleiterscheinung des Epigonentums vorliegt, geht wohl recht deutlich daraus hervor, daß um dieselbe Zeit der Arzt *Galen* in ganz ähnlicher Zusammenstellung selbst erklärt, solche Meister wie Phidias, Apelles und Hippokrates würden jetzt nicht mehr geboren [134]. Schon bei *Longin* hatten wir ja eine ähnliche Parteilosigkeit gegenüber den „großen Naturen", eine auffällige Zusammenstellung von griechischen Dichtern, Rednern, Geschichtsschreibern und Philosophen mit Moses angetroffen, die gleichfalls begleitet war von Klagen über den epigonenhaften Charakter der Zeit (vgl. oben S. 37). Eine verwandte Erscheinung ist es schließlich, wenn im dritten Jahrhundert *Diogenes Laertius* in seinen Philosophenbiographien am Schluß jeder Lebensbeschreibung nach Art eines Konversationslexikons alle Berühmtheiten desselben Namens, also z. B. fünf Heraklite, vier Anaxagorasse, sechs Demokrite aufzählt und dabei Philosophen, Dichter, Bildhauer, Redner usf. parteilos zusammenstellt [135].

---

*) Immerhin bleibt es merkwürdig genug, daß Aristides gegen eine etwa sechs Jahrhunderte ältere Größe eine ganze Reihe scharfer Polemiken richtet, mag auch die epideiktische Absicht, seine polemische Gewandtheit zu zeigen, dabei noch so sehr mitspielen. In unserer Zeit wäre es wohl ziemlich unwahrscheinlich, daß jemand gegen Dante oder auch nur gegen die Molièresche Verspottung der Aerzte ähnlich polemisiert, wie Aristides gegen Plato. Der mit der parteilosen Personenbewertung verwandte historische Sinn ist eben in der Antike wesentlich schwächer entwickelt. (Vgl. des Verfs. Geniereligion S. 64 ff.).

Dieser Zug zur Gruppenbildung unter den berühmten Männern hat sogar, zunächst bei den Peripatetikern, zu einer eigenen Literaturgattung geführt. Das persönliche Interesse an den Berühmtheiten nämlich, das wir schon im 5. Jhdt. in den Reisebildern des Jon von Chios angetroffen hatten, wächst im 4. Jhdt. bedeutend an und entlädt sich bei den Schülern des Aristoteles in einer reich verzweigten biographischen Literatur [136]. Bedeutungsvoll für uns ist es dabei, daß die Peripatetiker nicht einzelne Berühmtheiten behandeln, sondern ganze Biographiensammlungen verfassen, die für einen weiteren Kreis gebildeter Leser bestimmt sind. Als älteste Vertreter dieser beliebten Sammelbiographik, die heute zum allergrößten Teil verloren ist, kennen wir *Damastes*, der über Dichter und Sophisten, und *Glaukos von Rhegion*, der über die alten Dichter und Musiker schrieb. Auch Maler wurden behandelt u. zw. von *Duris von Samos*. Zuerst scheinen die peripatetischen Biographen die Berühmtheiten nach Fachgruppen gesondert und die Trennung schon im Titel angedeutet zu haben. Der erste, von dem uns der viel allgemeinere Titel *Περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν*, über berühmte Männer, bezeugt ist, ist *Neanthes*, der am Hof des Königs Attalos I. von Pergamon um 240 v. Chr. lebt und Dichter, Philosophen und wahrscheinlich auch Staatsmänner in *einem* Werk behandelt. Aehnliche Sammlungen, die z. T. auch berühmte Frauen mit aufgenommen haben, wurden von späteren Peripatetikern noch öfters abgefaßt. Eine verwandte Literaturgattung, die nur nicht für den breiteren, sondern für einen fachwissenschaftlichen Leserkreis bestimmt ist, entsteht gegen Ende des 3. Jhdts. bei den gelehrten Grammatikern und Kompilatoren an der alexandrinischen Bibliothek. Auch die alexandrinischen Biographen fassen häufig die verschiedensten Berühmtheiten, Dichter, Redner, Philosophen, Staatsmänner, in *einer* Sammlung zusammen. Mit dem Fortschritt der Gräzisierung treibt dieser uns merkwürdige Zweig der Literatur auch in Rom Schößlinge, die bei den römischen Schriftstellern zumeist den Titel de viris illustribus, über

berühmte Männer, führen [137]. Den Anfang macht nach alexandrinischem Vorbild schon im 1. Jhdt. v. Chr. der römische Grammatiker, Kompilator und Polyhistor *Varro;* ihm folgen nach kürzerer Zeit mit ähnlichen Werken zumindest drei weitere Schriftsteller — unter ihnen der bekannte *Cornelius Nepos* — und ebenso schrieb der als Kaiserbiograph bekannte *Sueton* gegen Anfang des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts von neuem über die viri illustres. Die genannten, zum größten Teil verlorenen Werke behandeln, soviel wir von ihnen wissen, zugleich Staatsmänner, Philosophen, Schriftsteller und Dichter; nur Varro, der sein Werk auch mit den Portraits der diversen Berühmtheiten versieht, nimmt noch die bildenden Künstler hinzu. Noch aus dem 4. Jhdt. n. Chr. besitzen wir gleichfalls eine Biographiensammlung mit dem Titel viri illustres, die jedoch als ein Abriß der römischen Geschichte gedacht ist; der Autor — es ist *Aurelius Victor* — gewährt deshalb in seinem Sammelwerk nur solchen Persönlichkeiten, Römern und Nichtrömern, Männern und Frauen, Aufnahme, denen er einen Einfluß auf die politische Geschichte seines Vaterlandes zuschreibt. Nur auf das Gebiet der Literaturgeschichte u. zw. der christlichen beschränkt, finden wir schließlich das Sammelprinzip um die gleiche Zeit in den viri illustres des *Hieronymus*, einem Werk, das dann im 5. und 7. Jhdt. unter dem gleichen Titel von christlichen Autoren noch zweimal durch Fortsetzungen ergänzt wurde. Auch in griechicher Sprache lebt die Sammelbiographik in der Kaiserzeit fort, z. B. in den Sophistenbiographien des *Philostrat* und den Philosophenbiographien des *Diogenes Laertius.*

Aus der ganzen Literaturgattung spricht wohl ein durchaus modernes und parteiloses Interesse für berühmte Männer, denn auch soweit sie sich auf ein einziges Fachgebiet beschränken, deutet das Sammelprinzip noch immer auf ein starkes Ueberwiegen des persönlichen über das sachliche Interesse hin, sowie auf einen Hang zum Konversationslexikon und zum Eklektizismus. Man wird in diesen Neigungen wohl das Zeichen einer gewissen Erschlaffung der sachlichen Leistungsfähigkeit erblicken dürfen. Aehnliche Zeittendenzen

zeigen sich auch in der Sammlung von Kaiserbiographien des schon erwähnten *Sueton* und in den berühmten griechischen Parallelbiographien des *Plutarch*, die ungefähr derselben Zeit entstammen, wenn auch in beiden Werken ausschließlich Staatsmänner behandelt sind. Die antike Geschichtsschreibung hatte sich viele Jahrhunderte früher aus sachlichen Chroniken und fortlaufenden Epen entwickelt, noch Thukydides unter den griechischen, Cato unter den römischen Historikern hatten in bewußter Opposition gegen die aufstrebenden Zeittendenzen das persönliche Element zurückgedrängt[138]. Wenn jetzt die ganz andern Quellen entsprungene, persönliche und eklektische Sammelbiographik sich vordrängt, so dürfen wir darin wohl eine Erscheinung des Verfalls erblicken. Die epigonenhafte Neigung, die Geschichte in eine Sammlung von Personalnachrichten zu verwandeln — schon die Biographien Suetons, besonders aber die von Hadrian bis Diokletian reichende Sammlung von Kaiserbiographien überfließen von Hofklatsch — wird zudem durch die zunehmend absolutistische Regierungsform des römischen Reiches mächtig gefördert. Anders steht es dagegen um die antike Geschichtsschreibung der Philosophie, Literatur und Kunst. Diese geistesgeschichtlichen Darstellungen *beginnen* mit der Doxographik und Biographik der Peripatetiker und beruhen im Altertum stets auf dem eklektischen Sammelprinzip nach Persönlichkeiten. Hierin mag man wohl einen Beleg dafür erblicken, daß die Geistesgeschichte erst in Zeiten der stets ein wenig epigonenhaften Reflexion sich entwickeln kann [139].

Die antiken Biographiesammlungen, die viri illustres, sind von den humanistischen Renaissancegelehrten wieder aufgenommen worden, sie haben die Vorstellung, alle Berühmtheiten seien trotz aller Unterschiede zusammengehörig, gekräftigt und haben dadurch auf unseren Geniebegriff einigen Einfluß ausgeübt. Ueberdies sind sie die literarhistorischen Ahnen der modernen Geniebündelliteratur eines Carlyle, Emerson, H. St. Chamberlain und Eulenberg geworden.

Der Geist des Eklektizismus, der die ausgehende Antike beherrscht und der sich ja aus der viri illustres-Literatur allein kaum mit genügender Sicherheit erschließen ließe, wenn er nicht aus zahllosen anderen Anzeichen unleugbar zu uns spräche, hat auch vor der Religion nicht halt gemacht. Die Bereitwilligkeit, fremde Gottheiten in den Kreis des altüberlieferten Götterstaates aufzunehmen, läßt sich zwar bis ins zweite vorchristliche Jahrhundert zurückverfolgen, denn so früh schon wurde der Kybelekult in Rom eingeführt; aber erst in der Kaiserzeit sind die fremden Kulte mit den griechisch-römischen zu einer bunten und trüben Mischung verschmolzen, die vorwiegend orientalisch gefärbt war. Ließ doch zu Beginn des 2. Jhdts. Hadrian in Rom einen Tempel errichten, der für den gemeinsamen Kult sämtlicher Götter sämtlicher Völker der Erde bestimmt war. Dieser *synkretistische* Geist, der bisweilen auch die Christusverehrung in sich aufnimmt, macht auch den alten Heroenkult völlig parteilos, eine Erscheinung, die für uns von einiger Bedeutung ist, denn eben durch die synkretistische Parteilosigkeit nähert sich in der Spätantike der Heroenkult ganz auffallend stark einer nicht seltenen religiösen Spielart der modernen Genieverehrung. Von dem Gnostiker *Karpokrates* nämlich, der im 2. Jhdt. lebte, und seinen Anhängern wissen wir, daß sie Bildsäulen Christi, des Pythagoras, des Plato und Aristoteles, nach anderen Quellen auch des Apostel Paulus und Homers gleichzeitig durch Bekränzung und Anzünden von Weihrauch in den Mittelpunkt eines religiösen Kultes gestellt haben [140]. Hier haben wir eine Form der Persönlichkeitsverehrung vor uns, die mit unserem Geniekult in der metaphysischen Gefühlstönung wohl zusammenfällt, wenn auch in dem Personenkult der gnostischen Sekte die religiöse Färbung noch um einen Grad stärker hervortritt. Diese Verwandtschaft wird um so deutlicher, wenn wir die spätantiken Gnostiker mit jenen modernen Literaten vergleichen, die etwa von Nietzsche und Buddha, von Tolstoi, Beethoven, Goethe und

Christus mit gleicher Inbrunst zu sprechen pflegen. Sonderbar wäre es nur, wenn sich solche Genieanbeter für Buddhisten oder für Christen hielten. Daß hingegen der Kirchenvater *Irenäus*, der uns von den Karpokratianern berichtet, in ihrer Art der Christusverehrung nur eine schauerliche Blasphemie erblickt, muß jedem selbstverständlich sein, der den Unterschied erfaßt hat zwischen ernster religiöser Ueberzeugung und einem parteilosen, ästhetisch-emotional-suggestiven Personenkult, mag dieser noch so metaphysisch-erlösungssüchtig getönt sein. Die aufstrebenden Christengemeinden selber nämlich waren von solch müder Parteilosigkeit überaus weit entfernt und nahmen die allerkleinste Meinungsverschiedenheit über ihren Erlöser blutig ernst, da ja von ihr die ewige Seligkeit abhängen mußte. Haben doch selbst unter der Diokletianischen Verfolgung hadernde Bischöfe durch einen aufgespannten Mantel ihren Kerker in zwei Hälften geschieden, rechts und links getrennte Gottesdienste gehalten und sich wechselseitig als Schismatiker verflucht [141]. Der Unterschied zwischen dem stark sachlich behafteten Eifer einer jungen Organisation und dem parteilosen Hypnotiseurkult müder Epigonen leuchtet wohl selbst hinter solch theologischem Zank hervor.

Auch von dem Kaiser *Alexander Severus*, also aus dem 3. Jhdt., wird uns ähnlich wie von den Karpokratianern ein synkretistischer Kult bezeugt, der Christus, mehrere Erlöser und einige berühmte Männer mit den Ahnen und Kaisern in eins zusammenfaßte. Der Kaiser hatte nämlich in seiner Hauskapelle seine zu Göttern erhobenen Vorgänger, „aber nur die besten und erlesenen, heiligere Seelen wie Apollonius von Tyana, Christus, Abraham, Orpheus und andere ähnliche und seine Ahnenbilder aufgestellt“. Andere Quellen nennen unter den angebeteten Personen weiters Alexander den Großen, Cicero und Vergil [142]. Daß Alexander Severus die Bilder gerade in seiner Ahnenkapelle, seinem Lararium, aufgestellt hatte, zeigt, daß es sich um eine Weiterbildung des antiken Ahnen- und wohl auch Heroenkultes handelt, denn auch Alexander den Großen hat der Römer wohl hauptsächlich als seinen Namensvetter und ahnenartigen Schutzpatron ver-

ehrt *). In den letzten Tagen der Antike ist also der Heroenkult unmittelbar vor seinem Absterben vollständig parteilos geworden und dadurch erst fällt er mit der modernen religionsähnlichen Spielart der Genieverehrung beinahe zusammen. Auch in der dekadenten Spätantike finden wir jetzt einen trüben und erlösungssüchtigen, stark religiös gefärbten aber völlig unsachlichen und unernsten Persönlichkeitskultus. Trotzdem hat die spätantike synkretistische Christusverehrung auf die Entwicklung unseres Geniebegriffs begreiflicherweise keinen Einfluß ausgeübt, denn ihre völlige Vernichtung bedeutete für das aufstrebende Christentum eine Lebensfrage.

---

*) Hiezu bietet sich bei einem Kaiser unserer Zeit eine Parallele, die sowohl wegen der gemeinsamen als wegen der abweichenden Züge merkwürdig und erwähnenswert ist. Gelegentlich einer Kritik der Offenbarung bringt und begründet *Wilhelm II.* eine auf ähnlichen Prinzipien beruhende Zusammenstellung folgendermaßen: „Gott »offenbart« sich bald in diesem oder jenem großen Weisen oder Priester oder König, sei es bei den Heiden, Juden oder Christen. Hammurabbi war einer, Moses, Abraham, Homer, Karl der Große, Luther, Shakespeare, Goethe, Kant, Kaiser Wilhelm der Große" (Brief an den Admiral Hollemann, Grenzboten 1903, S. 493 ff.). Wenn es weiter heißt: „Gewiß hat Gott den Verschiedenen sich verschieden geoffenbart und tut das auch heute noch", so klingt die Meinung an, eine gemeinsame metaphysische Urwahrheit schließe die Genannten trotz aller Verschiedenheiten zu einer Einheit zusammen. Mit den jüdisch-christlichen Offenbarungs- und Prophetenvorstellungen verbinden sich also in der vorliegenden Theorie die platonische Enthusiasmuslehre und — bei der Aufnahme Wilhelms I. — die Gottesgnadenidee, die übrigens im folgenden noch breiter ausgeführt wird. Es fehlt jedoch selbstverständlich nicht nur das kultische Moment, sondern das Schreiben kennt neben der eben dargelegten „gewissermaßen historischen" noch eine zweite „rein religiöse, auf die spätere Erscheinung des Messias vorbereitende Offenbarung", so daß eine gewisse Trennungslinie zwischen Religion und Genieverehrung bestehen bleibt. *Harnack* dagegen hat in seiner Kritik des Kaiserbriefes sich mit der dargelegten Persönlichkeitsmetaphysik durchaus einverstanden erklärt und einzig diese Grenzlinie zwischen den beiden Arten der Offenbarung als überflüssig abgelehnt (Preuß. Jahrb. März 1903). — Das Zeugnis aus unserer Zeit zeigt also eine mehr oder weniger starke Durchdringung überliefert protestantischer mit geniemetaphysischen Gedanken. In der modernen Literatur häufiger ist freilich seit der Romantik der umgekehrte Vorgang, nämlich die nachträgliche Aufnahme religiöser, zumeist katholischer oder buddhistischer Tendenzen in den Gedankenkreis der Persönlichkeitsmetaphysik.

Bevor wir nun einen Blick auf die Gesamtentwicklung jener Vorstellungen werfen, die im klassischen Altertum unseren Genievorstellungen entsprechen, müssen wir uns klar werden, daß hier volle Einsicht sich aus der Geschichte des Geniebegriffs allein nicht gewinnen läßt, weil ja der ganze Prozeß in die Geschichte des Persönlichkeitsbegriffs und der Persönlichkeit eingebettet erscheint, eine Geschichte, die weit schwieriger zu behandeln ist und zu deren Erkenntnis wir nur wenige Bruchstücke beisteuern konnten. Diese viel allgemeineren Zusammenhänge und Probleme können hier nur kurz angedeutet werden. Vom fünften vorchristlichen Jahrhundert ab, das wohl zuerst die Bedeutung der natürlichen Anlage des Menschen zu würdigen beginnt, wäre die weitere Entwicklung dieser Einsicht auf allen Kulturgebieten, wäre die Freude an der persönlichen Eigenart etwa im literarischen Portrait, in der Charakterkomödie, in den Charakterbildern eines Theophrast, in der Physiognomik der aristotelischen Zeit, weiters in der Plastik, Malerei und Kleinkunst der hellenistischen Periode weiter zu verfolgen. Das Einsetzen der philosophischen Persönlichkeitsideale im 4. Jhdt. dürfte nicht übergangen werden und auch in der Auffassung des persönlichen Faktors bei den antiken Geschichtsschreibern wird sich wohl eine entsprechende Entwicklung nachweisen lassen. Selbst bis in die Naturphilosophie hinein scheint sich die Individualisierung der Gesellschaft auszuwirken, denn was ist es anders als die Projektion der Individuen, der Atome, in die Natur, wenn im 5. Jhdt. der Atomismus einsetzt [143]. Eine Geschichte der Persönlichkeit wird vor allem auch an der Rechts- und Staatsgeschichte nicht vorbeigehen dürfen: eine allmähliche Loslösung des Individuums wird nicht nur in der Entwicklung des Privat- und Strafrechts kenntlich werden, sondern auch die politische Geschichte wird wichtige Beiträge zur Erkenntnis liefern, wird zeigen können, wie in der griechischen Hälfte des antiken Kulturkreises ein Hervortreten der Individualität etwa seit Alkibiades einsetzt und in der hellenistischen Zeit zur vollen Entwicklung gelangt, wie in der

römischen Hälfte ein ähnlicher Prozeß seit den punischen Kriegen beginnt, über die Triumvirate zum Prinzipat führt und schließlich in einer absoluten Monarchie, in den erblichen Kasten der diokletianischen Zeit erstarrt. Auch sonst scheint in der Spätantike, sowohl in der neuplatonischen Philosophie als in den wieder ganz unindividuellen Portraitköpfen der Spätzeit, ein gewisses Verebben der Individualisierung bisweilen nachzuweisen. All diese ideengeschichtlichen, rechtsgeschichtlichen und politischen Vorgänge sind wieder mit der Gesamtheit der sozialen und wirtschaftlichen Wandlungen aufs engste verflochten. Insbesondere die ersten Regungen der Individualität werden sich von dem Uebergang von der Natural- zur Geldwirtschaft kaum sondern lassen.

Geschichtliches Altern.

Nach einer weit gründlicheren Untersuchung würde ebenso die epigonenhafte Trübung des Gefühls verlangen, die wir öfters erwähnen mußten. Ermüdungserscheinungen, Klagen über den Verfall der Zeit finden wir ja vom Athen des 4. vorchristlichen bis auf Apollinaris Sidonius im Gallien des 5. nachchristlichen Jahrhunderts [144]. Der Prozeß des Alterns vollzieht sich zweifellos in vielen kleinen, einander ablösenden sozialen und politischen Gruppen und Einheiten und läßt sich erst aus diesen vielen kleinen zu einem großen Bogen zusammensetzen, der vom Aufstieg über die Kulmination zum Niedergang führt. Daß die Wendung des Interesses von der Sache auf die Person, das Ueberwiegen des subjektiven Faktors immer erst auf dem absteigenden Ast dieser Bögen voll hervortritt, wäre in jedem Einzelfall nachzuweisen und durch Untersuchung des literarischen, malerischen und plastischen Stils der betreffenden Gruppe zu erhärten. Es ist zwar recht auffällig, daß der volle Durchbruch der Subjektivität in der Antike erst zur Zeit des *allgemeinen* Niedergangs erfolgt. Das Anschwellen der Selbstbiographik im 4. Jhdt. unserer Zeitrechnung, die oft neurotische Selbstzergliederung und Selbstbespiegelung, das Wühlen in den geheimsten Regungen des eigenen Inneren, in Träumen, Ahnungen und Ekstasen sind Anzeichen, die sich

kaum übersehen lassen[145]. Fast hat es den Anschein, als hätte die Unzufriedenheit der Zeit mit sich selbst jene Art von Neurosen häufiger gemacht, die in einer Unzufriedenheit mit der eigenen Person, in Minderwertigkeitsgefühlen ihren Ursprung haben. Anderseits muß aber beachtet werden, daß die Selbstzergliederung gerade bei Christen aufzutreten pflegt und daß das aufstrebende Christentum geneigt ist, den heidnischen Klagen über den Verfall der Zeit die Behauptung entgegenzusetzen, in allem Unheil der Zeit, in Kriegs-, Hunger- und Heuschreckenplagen erlebe die Welt nur ein Stadium der Verjüngung[146]. Wie sich hier die Ideen und Zeitströmungen mischen, wird sich erst erkennen lassen, bis die spätantiken und frühchristlichen Auffassungen über die Vergreisung der Welt, über die Nähe des jüngsten Tages, über die Möglichkeit eines neuen Aufblühens ihre eingehende Darstellung gefunden haben werden. Sowohl über die Erscheinung des historischen Alterns als auch über die Entwicklung der Persönlichkeit liegen gerade in der Spätantike mit ihren sowohl subjektiven als auch wieder unindividuellen Zügen wohl noch wichtige Aufschlüsse verborgen, die sicherlich auch dem Verständnis des Geniebegriffs zugute kämen. Stoff für eine Ergänzung, besonders auch für eine Zusammenfassung der schon angestellten Forschungen böte sich in dem ganzen Problemkreis von der Entstehung und dem Vergehen des Persönlichkeitsbegriffes und der Persönlichkeit wohl zur Genüge.

Zusammenfassung und Erklärungsversuch.

Die gewaltigen Lücken und schweren Mängel unseres ideengeschichtlichen Versuches springen also in die Augen. Trotzdem können wir vielleicht ein dürftiges aber halbwegs gesichertes Ergebnis nach Hause tragen. Wir haben erkannt, daß im Altertum vom Geniebegriff nicht die Rede sein kann, daß zwar wesentliche Teile dieses Begriffes anzutreffen sind, daß sie sich aber niemals zu einer einheitlichen und dogmatisch verfestigten Leitidee zusammengeschlossen haben wie in unsrer Zeit. Das wichtigste antike Geniefragment ist die alte, in noch vorgeschichtlichen Besessenheits- und Verzückungs-

vorstellungen wurzelnde, ursprünglich priesterliche Idee vom Enthusiasmus der Dichter, eine Vorstellung, die allmählich zur bloßen Allegorie herabsinkt und auch in dieser ästhetisierten Gestalt als sozial sehr verwertbare Standesideologie ganz verweltlichter Literaten in Gebrauch ist, ja hie und da schließlich auch auf die bildenden Künstler übertragen wird. Ein andres Bruchstück liegt vor in einer gewissen, mit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert einsetzenden Würdigung der angeborenen Begabung. Diese beiden Ideen pflegen sich auch zu vereinigen und zu einem Begabungskultus zu führen, der bei Longin einen gewissen Gipfel erreicht. Die starke Betonung der ganz außerordentlichen Seltenheit hervorragender Begabungen, die für unsere Zeit so charakteristisch ist, scheint dagegen merkwürdigerweise trotz aller Mengenverachtung in der Antike zu fehlen, ebenso das Zerrbild des Philisters. Von den ältesten bis in die spätesten Zeiten des Altertums zieht sich ferner unter allmählicher Verdüsterung und Entweltlichung eine überaus hohe Einschätzung des Ruhmes, besonders bei der Nachwelt, und lebhafte Vorliebe für Personenkult. In den älteren Zeiten fehlt aber wiederum die Unparteilichkeit der Personenverehrung vollständig. Hiebei ist besonders an die weit und lange verbreitete Abneigung gegen die bildenden Künstler zu erinnern, die sich aus der im Sklavenwesen wurzelnden Mißachtung der Handarbeit erklärt und ihrerseits wieder die Trennung zwischen Werk und Autor dem Bewußtsein nicht entschwinden läßt. Später verringert sich die Parteilichkeit, breitet sich unsachlicher Eklektizismus aus, so daß eine allmähliche Annäherung an die modernen Brüderlichkeitsvorstellungen sich ergibt. Das Mitweltsdogma fehlt in den älteren Zeiten bestimmt, in der silbernen Latinität beginnen unter dem Einfluß des Großstadtpublikums, begleitet von epigonenhafter Verdüsterung, Ansätze dazu aufzutauchen. Im ganzen zeigt sich mit unverkennbarer Deutlichkeit, daß mit dem Altern der antiken Kultur sich eine allmähliche Annäherung an den modernen Geniebegriff vollzieht.

So taucht denn die letzte und entscheidende Frage auf, warum denn im Altertum diese konvergierenden Strömungen

sich nicht zu einem Genieideal vereinigen, warum denn im antiken Geistesleben nur getrennte Bruchstücke des Genies ein ziemlich bescheidenes Dasein führen? Die Antwort kann nur in der Eigenart der Beziehungen zwischen den alten Künstlern und Autoren und ihrem Publikum gelegen sein, eine Eigenart, die ganz auf der gegebenen sozialen und wirtschaftlichen Struktur beruht. Das Publikum, das für die antiken Literaten, Künstler, Philosophen und Gelehrten in Betracht kommt, besteht im allgemeinen aus einer nicht allzu großen Schar von Rentnern. Die geistig tätigen Menschen haben deshalb zwar ein dringendes Interesse, bei ihren Mäzenen und bei dem verhältnismäßig kleinen Kreis von Gebildeten sich ins rechte Licht zu setzen und beliebt zu machen, insbesondere die Literaten betonen deshalb stets, sie hätten die Macht, nach Belieben Ruhm oder Vergessenheit auszuteilen, sie bedürfen aber keines Ideals, das ihnen bei breiten Massen wirtschaftlich tätiger Bürger soziale Schätzung und Beachtung zu gewinnen und zu sichern hätte. Um die erwerbenden Schichten und um die Requisiten der Massensuggestion — wie etwa das Dogma vom verkannten Genie — brauchen sie sich im allgemeinen nicht zu bekümmern; die „Dutzendmenschen" brauchen nicht als ungenial und philiströs hingestellt zu werden — ein Vorwurf, der bekanntlich nur noch mehr zur Verehrung reizt — weil das Rentnerpublikum von vornherein von der Minderwertigkeit der wirtschaftlich Tätigen überzeugt ist. Anderseits fehlt der Buchdruck, fehlt die Flut der einander persönlich unbekannten literarischen Konkurrenten, so daß es noch überflüssig ist, innerhalb der Literatenschaft selber die Größen von den Dutzendautoren zu sondern und die Seltenheit der überragenden Begabung zu unterstreichen: die Mengenverachtung ist noch vorwiegend gegen die Analphabeten gerichtet. Die soziale Funktion unseres Geniebegriffs erfüllt so im Altertum zu einem beträchtlichen Teil eine viel tiefer stehende Erscheinung: die persönliche Schmeichelei gegenüber den Mäzenaten. Ein Autor aber, der wirbt und sich schützt, indem er schmeichelt und betont, daß er seine Gönner unsterblich zu machen vermag, der wird nie ein Ideal von der Färbung

unseres Genies entwickeln. Der volle Beweis für die Richtigkeit dieses Erklärungsversuches wird erst erbracht sein, bis die folgenden Abschnitte dargetan haben werden, daß unser Geniebegriff wirklich eine bürgerliche Gesellschaft, ein breites Publikum, den Buchdruck, ja das Zeitungswesen zur Voraussetzung hat. Schon jetzt aber mag der Hinweis vielleicht einleuchten, daß auch in unsrer Zeit Genievorstellungen unter den geistig tätigen Menschen, die vom breiten Publikum abhängen, wie Konzertdirigenten, freien Schriftstellern, Virtuosen und Schauspielern, stärker verbreitet sind als unter Domkapellmeistern, Fachgelehrten, Hofdichtern und Akademieprofessoren. Die soziale Spitze des Genieideals ist eben nach unten gerichtet, nicht nach oben.

Für den Geniebegriff bedeutet vielleicht noch mehr als die Ideologie der Autoren die des Publikums. Auch in ihr spiegeln sich die sozialen, wirtschaftlichen und die mit ihnen verflochtenen religiösen Gegebenheiten. Die breiten Massen der antiken Berufstätigen haben offenbar zu jenen Menschen, die wir heute als Genies bezeichnen würden, wenig Beziehung; sie befriedigen darum ihr natürliches Verehrungsbedürfnis z. T. in der Verehrung von Männern des öffentlichen Lebens und besonders in der Religion. Die Rentner und Mäzene dagegen, das eigentliche Publikum der antiken Künstler und Theoretiker, dürften eine gewisse Geringschätzung der Menschen, die aus Literatur, Kunst und Philosophie einen Beruf machen, nie ganz abgelegt haben. Auch ihr Verehrungsbedürfnis kann sich in der Religion entladen, und wenn ihnen der überlieferte Väter- und Kinderglaube nicht mehr genügt, so bieten sich bei der geringen Verfestigung eines Kirchentums in den zahlreichen Sekten, Mysterien und halbphilosophischen Allegorien Ventile genug. Eine breite Schicht von gebildeten Berufstätigen jedoch, die die offizielle Kirche nicht befriedigt, denen halboffizielle Nebenreligionen nicht zur Verfügung stehen, die aber Ehrfurcht und Erhebung brauchen, um im Alltag des Berufslebens nicht zu verkümmern, jene Schicht, die heute der eigentliche Sitz der Genieverehrung, ja der Geniereligion ist, fehlt in der Antike. So ist es kein Wunder, daß sich der Glaube *nicht* ausbildet, eine winzige

Schar von ganz außergewöhnlichen Menschen, von alles überragenden Künstlern, Forschern und Philosophen stürme durch irdische Mühsale, durch Verkennung und Spott, fest zusammengeschlossen durch eine gemeinsame Berufung, vorwärts, um der Menschheit das einige Licht, die Erlösung zu bringen.

Das Tatsachenmaterial, das wir auf dem Trümmerfeld der Antike auflesen konnten, weist zu viele Lücken auf, als daß wir die gegebenen Erklärungsversuche in *Gesetzen* hätten formulieren, ja als daß wir auch nur zu allen Befunden kausale Erklärungen hätten aufstellen können. Schon die viel lückenloser fließende Ueberlieferung der Renaissance versetzt uns in eine weit günstigere Lage, wird es uns ermöglichen, so manche Erscheinungen auch des Altertums nachträglich zu erklären und wenigstens versuchsweise Gesetze aufzustellen, die auch die antiken Entwicklungen mit umfassen. Jedenfalls haben wir wichtige Gesichtspunkte für die künftigen Betrachtungen schon gewonnen. Ueberall werden wir uns um die Erkenntnis der sozialen Schichten und Tendenzen zu bekümmern haben, die die weitere Entwicklung der bisher behandelten Vorstellungen bestimmen. Freilich wird sich dabei herausstellen, daß das entstehende Genieideal von den verschiedensten Strömungen getragen wird, bevor es zur Zeit der Romantik seinen heutigen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft erreicht. All diese Entwicklungen aber werden sich reinlich nicht darstellen lassen, bevor nicht aus dem kultur- und sozialhistorischen Dickicht — in das einzudringen unsere Kräfte leider oft nicht hinreichen werden — der eigentliche Stammbaum des Geniebegriffs herausgelöst ist. Von diesem Stammbaum selbst reichen bis ins Altertum nur wenige Wurzeln. Direkt und merklich haben auf die Entwicklung unseres Geniebegriffs nur sechs Erzeugnisse der Antike gewirkt: die Enthusiasmuslehre Platos nebst dem sokratischen Daimonion, der Heroenkult, Ciceros Traum des Scipio, die Schrift über das Erhabene des angeblichen Longin und die viri illustres der römischen Literatur.

ZWEITER TEIL:

DIE RENAISSANCE.

EINLEITUNG.

Als erstes von allen Ländern Europas hat Italien die Vorherrschaft der Naturalwirtschaft und die feudale Gesellschaftsordnung des Mittelalters überwunden, in Italien zuerst übersiedelt die Kultur aus den Klöstern und Burgen in die Städte, werden Kleriker und Ritter als Träger des geistigen und wirtschaftlichen Lebens abgelöst von bürgerlichen und weltlichen Handelsherren und Herren der Manufaktur. War doch Italien durch seine Lage und durch seine auch im Mittelalter nicht erstorbene geldwirtschaftliche Ueberlieferung dazu bestimmt, Sitz des im Gefolge der Kreuzzüge mächtig aufblühenden Mittelmeerhandels zu werden. Doch nicht die Ursachen dieser gesellschaftlichen Umwälzung, sondern ihre Wirkungen auf die Vorstellungen von hervorragenden Menschen bilden den Gegenstand unserer Untersuchung. Eine gewisse Aehnlichkeit in der Entwicklung dieser Ideen mit antiken Bildungen wird man von vornherein erwarten dürfen: ebenso wie im Griechenland des sechsten, im Rom des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts wird das Vordringen der städtisch-geldwirtschaftlichen Kultur begleitet sein von der Entstehung eines weltlich-städtisch gerichteten Dichter-, Gelehrten- und Künstlerstandes mit seinen Ansprüchen auf soziale Geltung und Ruhm; auch im Italien des Frühkapitalismus mit seiner wirtschaftlich hoch gehobenen, aber dünnen Oberschicht wird die soziale und wirtschaftliche Stellung dieser geistig Tätigen auf das Mäzenatentum angewiesen sein, so daß sich auch hier wieder jene eigenartige Verbindung einstellen wird, in der der Ruhm des Literaten und des Mäzen einander wechselseitig stützen; auch hier wird die ganze

Entwicklung eingebettet sein in eine zunehmende Individualisierung der feudalen und naturalwirtschaftlichen Verbände, in die auf allen Lebensgebieten zunehmende Erkenntnis und Schätzung der individuellen Verschiedenheiten und Anlagen. Die Aehnlichkeit mit antiken Bildungen ist diesmal um so stärker, als ja die Entwicklung der italienisch-frühkapitalistischen Kultur nicht unabhängig von der Antike verläuft: wir sprechen von der ideengeschichtlich so interessanten Erscheinung der *Renaissance.* Die wieder städtisch gewordenen Nachkommen der alten Römer brauchten die antike Ueberlieferung, wie sie sich die Kirche für ihre Zwecke zurechtgelegt hatte, nicht einfach über Bord zu werfen, sondern nur in geänderter Richtung, mit einer Spitze gegen die „gotische Barbarei" des Mittelalters um- und auszubauen, um zugleich die ihrer sozialen Struktur gemäße Ideenwelt und eine Befriedigung ihres Nationalstolzes zu gewinnen. So vollzieht sich der Aufbau der frühkapitalistischen Kultur Italiens — und die anderen Länder Europas sind ihm gefolgt — in starker und bewußter Anlehnung an die Antike, eine Anlehnung die auch in den Vorstellungen der Renaissance von hervorragenden Menschen und menschlicher Individualität tiefe Spuren hinterlassen hat.

Gerade dieser letzte Vorstellungskreis, die Entwicklung der Individualität in der Renaissance hat durch *Jakob Burckhardt* schon ihre beinahe klassische Darstellung gefunden: in der Entwicklung der Individualität hat Burckhardt geradezu das kulturgeschichtlich bedeutsamste Ergebnis der Renaissance zu sehen gelehrt. Ueberdies hat seine Erkenntnis, wie sie selber durch Vermittlung *Rankes* von *Hegel* angeregt scheint [1], bei *Lamprecht* fortwirkend die verallgemeinerte Einsicht gezeugt, daß Individualisierung der zuvor nur in Verbänden lebenden und fühlenden Gesellschaft eine natürliche Durchgangsstufe *jeglicher* Kulturentwicklung darstellt. Auch für die allgemeinen Gesichtspunkte ist dadurch unser ganzer ideengeschichtlicher Versuch gerade Burckhardt zu Dank verpflichtet. Um so mehr gilt dies von unserem Renaissanceabschnitt im besonderen. Die Verallgemeinerung unseres Problems, jenen alle Lebensgebiete erfassenden Individuali-

sierungsprozeß, auf dessen noch zu wenig erforschten Verlauf in der Antike wir nur hindeuten konnten, den hat für die Renaissance Burckhardt überaus eingehend dargestellt. Unsre diesmal wesentlich erleichterte Aufgabe ist es deshalb nur, aus ihm jene Bildungen herauszugreifen, die unmittelbar die Vorstellungen von *hervorragenden* Menschen betreffen und allenfalls eine Nachlese besonders sozialer und wirtschaftlicher Gesichtspunkte einzuheimsen. Wie Burckhardt wollen auch wir uns zunächst — von gelegentlichen Grenzüberschreitungen abgesehen — auf Italien und auf die zweieinhalb Jahrhunderte von der Geburt Petrarcas bis zum Tode Michelangelos beschränken.

I. Kapitel:

Das Gloriaideal. Die Literaten, die Erfinder und Entdecker und die Künstler.

Die Ruhmverleiher.

Der weltliche Ruhm, um mit ihm zu beginnen, spielt in der Renaissance ebenso wie in der Antike eine gewaltige Rolle [2]; seine Objekte sind vor allem die verschiedenen mäzenatisch gesinnten Fürstlichkeiten, Päpste und Bankherrn, überdies Heerführer, Dichter, Literaten und Gelehrte, zu denen sich allmählich immer mehr die bildenden Künstler gesellen. Als die wichtigsten Träger des Ruhms darf man die mehr oder weniger humanistischen Literaten ansehen, eine Vermittlerrolle, auf der gerade ihr soziales Ansehen beruht und die sie deshalb gleich ihren antiken Standesgenossen stolz hervorkehren. Dem Renaissanceempfinden scheint es deshalb ganz natürlich, wenn — um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen — *Porcellius*, ein solcher Literat, um die Mitte des 15. Jhdts. eine Geschichtsdarstellung anhebt mit dem Lob der „Redner, Dichter und Geschichtsschreiber, durch deren herrliche Denkmale die preiswürdigen Männer im ewigen Gedächtnis der Menschen leben und dadurch wunderbarerweise aus Sterblichen zu Unsterblichen werden" [3]. *Accolto*, ein andrer Literat, meint um dieselbe Zeit, das verlästerte Mittelalter hätte eigentlich in Krieg und Frieden ebensoviel geleistet wie das

Altertum, es seien nur den Geschichtsschreibern die Belohnungen entzogen worden, deshalb hätten sie alle hervorragenden Leistungen totgeschwiegen. Zu dem Ausbleiben der Literatenprämien komme „vielleicht" noch die Ursache hinzu, daß man sich damals mehr mit der Verteidigung des Glaubens als mit historischen Schriften abgegeben habe [4]. Der Uebergang vom Altertum zum Mittelalter, die Geschichte selbst wird also gewissermaßen als bloßer Schein, als Werk der Geschichtschreiber und Ruhmverkünder aufgefaßt. Ja sogar wenn ein Autor Werke produziert, die schon selbst seinen Tod überdauern könnten, wird neben ihnen von der Renaissance noch ein eigener Unsterblichkeitsverleiher bemüht. Ein Literat z. B. — wir begeben uns ausnahmsweise auf deutschen Boden —, der von Albrecht Dürer portraitiert wird und ihn seinerseits andichtet, versichert in merkwürdiger Vertauschung, Dürer werde durch die Gedichte, er selbst durch das Bildnis Unsterblichkeit gewinnen [5]. Schon zu Beginn des 14. Jhdts. fühlen sich die Schriftsteller im Besitze dieser Macht, über Unsterblichkeit und Ruhmlosigkeit ihrer Mitmenschen zu entscheiden [5a], so daß man die Verleihung von Ruhm als eine wesentliche gesellschaftliche Funktion der Literaten schon in den Anfängen der Renaissance ansehen darf, eine Funktion, die im Verlauf der Entwicklung immer mehr hervortritt.

Die soziale Entwicklung der Literaten.

Wenn wir von den ausgesprochenen Volksdichtern, sowie den schreibenden Mönchen absehen, sind die Dichter, Chronisten, Schriftsteller und Gelehrten im 13. und 14. Jhdt. ursprünglich dilettierende Stadtadelige — besonders solche, die die Verbannung von der politischen Tätigkeit befreit —, angesehene Großbürger und juristische Beamte *). Nicht aus

*) Es war vom 13. Jhdt. beginnend bis zu den Frühhumanisten: *Brunetto Latini* Notar und Kanzler, *Cavalcanti* adelig, *Dante* wohl adelig und verbannt, *Dino Compagni* Zunftvertreter, *Pieri* und die *Villani* Kaufleute, *Bambagliuoli* Notar, später Kanzler, *Cino v. Pistoia* adelig, Richter und Professor, *Cecco d'Ascoli* Professor, *Armannino* Richter, *Bosone* Podestà,

Spielleuten sind also die Literaten der Renaissance hervorgewachsen, sondern sie gehören von vornherein zu der sozialen Oberschicht und entwickeln sogleich ein lebhaftes Standesbewußtsein. So unterzeichnet sich am Ende des 13. Jhdts. *Lovato* stolz als judex et poeta Patavius, *Mussato* als poeta et historiographus Paduanus [6]. Bei *Dante* gründet sich der Standesstolz noch vornehmlich auf die mittelalterliche Auffassung vom Dichtertheologen, eine Auffassung, die schon um 1300 bei den als juristische Beamte tätigen Literaten zur Vorstellung vom *vates*, zur Vorstellung vom Dichter-Seher und Propheten antikisiert wird [7]. Das Gefühl, über das Wissen, die Schrift und das Wort und dadurch über den Ruhm der Vaterstadt und auch von Einzelpersonen zu verfügen, bereichert die Selbsteinschätzung der älteren Dichter noch um einen weltlichen Zug. Für den ganzen Gedankenkreis der Frührenaissance ist der soziologische Stammbaum überaus bezeichnend, den im 14. Jhdt. *Boccaccio* den Dichtern konstruiert: die Könige der Vorzeit, meint er nämlich, hätten Priester gebraucht, um ihre Verehrung und die ihrer Ahnen beim Volke durchzusetzen, diese priesterlichen Unsterblichkeitsverleiher seien die Ahnen der Literaten, Poesie und Theologie seien quasi una cosa, gewissermaßen dasselbe [8]. Die Mischung antikisierender Vorstellungen vom vates, mittelalterlicher vom Dichtertheologen und moderner vom Ruhmverleiher verdeutlicht Boccaccios Konstruktion recht gut. Die theologischen Bestandteile jedoch, die wohl schon bei Boccaccio einen bewußten Archaismus bedeuten, treten im

---

Lovato Richter, *Mussato* aus armer Familie zum Notar aufgestiegen, *Fereto* Juristensohn und Jurist, *Petrarca* Notarssohn, zuerst Schützling der Colonna, später im Bezug von Pfründen, lehnt päpstliches Sekretariat ab, die Mäzene bewerben sich um ihn, oft als Gesandter verwendet; *Boccaccio* Kaufmannssohn, erst Kaufmann, dann gelehrt und Hofgünstling, oft als Gesandter verwendet; *Sacchetti* adeliger Kaufmann, Podestà; *Fazio degli Uberti* adelig, verbannt, *Pecorone* und *Gherardi* Notare, *Sercambi* Apothekerssohn und Apotheker, *Coluccio Salutati* päpstlicher Sekretär, später Florentiner Kanzler, der Humanist *Marsili* Augustiner, oft Gesandter, erhält Bistum auf Bitten der Florentiner (nach *Gaspary*: Gesch. d. ital. Lit., Berlin 1885 und *Wiese-Percopo*: dass., Leipzig 1894).

Verlauf der Entwicklung immer mehr zurück und es erstehen die ganz antikisierten Dichter-Redner und Dichter-Philologen des 14. und 15. Jhdt.s [9].

Die Ruhmverleihertätigkeit wird bei dieser *humanistischen* Unterart der Renaissanceliteraten vielleicht besonders deutlich. Ihre ältesten Vertreter haben wir in jenen standesstolzen Stadtnotaren und Kanzleibeamten schon kennengelernt, die noch vor Petrarca sich als Spender und Verwalter der Gloria fühlen und das Altertumswissen pflegen. Noch bis ins 16. Jhdt. hinein sind die Humanisten ihrer äußeren Lebensstellung nach zumeist solche päpstliche, fürstliche und städtische Kanzleibeamte und politische Sekretäre, die für offizielle Reden und Gesandtschaften verwendet werden, doch schon im 14. beginnen Professoren der Beredtsamkeit und der klassischen Sprachen hervorzutreten, Fürstenerzieher, Erzieher der vornehmen Jugend finden sich ein und auch von Mäzenen z. B. durch Pfründen unterstützte Humanisten ohne eigentliches Amt treten allmählich hinzu. Ihrer aller eigentlicher Lebensinhalt aber ist die Gloria. Schon Petrarca war nicht aus der Kanzlei hervorgewachsen, sondern erst wegen seiner Berühmtheit in den Dienst seiner Mäzene gezogen worden. Aber gerade auch bei den Kanzleibeamten selbst, deren Humanisierung ja in der Zurückdrängung des juristischen Fachwissens durch den eleganten Stil besteht, tritt die Hauptaufgabe des Humanisten klar zutage, die ist: seinem Auftraggeber, seiner Stadt durch Stil und Rednergabe Ehre und Gloria zu verschaffen. Wie sehr bei den humanistischen Beamten im 15. Jhdt. die Ruhmverleihertätigkeit überwiegt, macht die oben wiedergegebene merkwürdige Auffassung *Accoltos* vom Mittelalter deutlich. Accolto nämlich war ein hoher politischer Beamter, war Ratssekretär von Florenz. Ein Mann also, der nach moderner Auffassung von Amts wegen selber Geschichte zu machen hätte, führt im 15. Jhdt. den ganzen Unterschied zwischen Altertum und Mittelalter auf die durch Prämien mehr oder weniger angefachte literarische Tätigkeit der Ruhmverkünder zurück; seine Geschichtsauffassung zeigt sich standesmäßig beschränkt, aber nicht etwa durch die Standesvorurteile des Diplomaten, sondern

die des literarischen Ruhmverleihers *). So sind seit dem 14. Jhdt., seit Petrarca und Boccacio, in dem gemeinsamen Stand der Ruhmverleiher die Grenzen zwischen Dichtern, Gelehrten und Beamten ziemlich verwischt: eine ziemlich einheitliche, recht dünne, aber überaus laute Oberschicht von mehr oder weniger humanistischen Literaten hat sich entwickelt, die sich bis zum Ende der Renaissance als die eigentlichen Träger und Vermittler des Geisteslebens betrachtet. Ihre Stellung zu den Erfindern, Entdeckern und Künstlern aber wird noch ausführlich zu behandeln sein.

Schon im 14. Jhdt. haben besonders die Humanisten im engeren Sinn trotz allen Zanks ein gewisses Gefühl der Zusammengehörigkeit [10]. Die plebeischen und unhumanistischen Dichter dagegen wie der Gemeindeglöckner *Pucci* im 14. Jhdt., wie der Barbier *il Burchiello* im 15., wie die bisweilen auf Stadtkosten besoldeten Bänkelsänger und Ausrufer [11] zählen natürlich nicht zu der Oberschicht standesstolzer Literaten. Zu ihr gehören jedoch wieder jene Männer des 15. und 16. Jhdts., die die volksmäßigen Stoffe literarisieren und dadurch mehr als Dichter denn als Gelehrte anzusehen sind. Sie sind wie *Bojardo*, *Ariost* und *Tasso* adeliger Abkunft, auch sie sind humanistisch gebildet, leben bei fürstlichen Mäzenen, sorgen für deren Ergötzung, verleihen ihnen vor allem Ruhm und erhalten dafür Lebensunterhalt und Aemter; mitten inne zwischen ihnen und den Bänkelsängern steht zeitlich und sozial der Kaufmannssohn *Pulci*, der Freund Lorenzo Medicis mit seiner komischen Ritterdichtung. Im 16. Jhdt. freilich kann auch schon ein humanistisch ganz ungebildeter Plebejer wie der Schusterssohn *Pietro Aretino* eine literarische Großmacht werden. Aretino hat nicht mehr einen bestimmten Mäzen, sondern er lebt im Sinne der vorgeschrittenen geldwirtschaftlichen Entwicklung als freier Schriftsteller, als Ruhmverleiher jener, die ihn gerade bezahlen, von Schmeichelei und Erpressung **). So ist die wirtschaftliche Grundlage

*) Auch *Porcellius*, der seine Geschichtsdarstellung mit der Lobpreisung der Ruhmverleiher beginnt (S. 111), war von Beruf Sekretär des Königs von Sizilien also diplomatischer Beamter.

**) Die Rationalisierung und Lockerung des Verhältnisses zwischen dem

aller Arten von Renaissanceliteraten, sofern sie nicht von Haus aus vermögend sind, höchst unsicher. Auch nach Erfindung des Buchdrucks nämlich ist ja das Lesepublikum der Renaissance noch viel zu dünn gesät, als daß ein vom Ertrag seiner Schriften lebender Autorenstand hätte bestehen können, und ebenso werden auch die Lehraufträge der professoralen Humanisten von den Städten meist zeitlich befristet erteilt [12]. Die Renaissanceliteraten aller Arten sind also durchaus auf die mäzenatische Gunst und Ungunst der weltlichen und kirchlichen Fürsten, Condottieren, Stadtregierungen und Kapitalisten angewiesen, deren Ruhm sie zu steigern haben [13]. Es ist selbstverständlich, daß ein solcher Stand von materiell wenig gesicherten aber sozial hoch gehobenen, berufsmäßigen Unsterblichkeitsverleihern zu maßlosen Uebertreibungen, zu knechtischer Schmeichelei sowohl wie gelegentlich zur Schmähschrift, ja zur literarischen Erpressung greifen wird. Die Schmeichler- und Erpresserexistenz eines Pietro Aretino z. B. ist nur die Kehrseite jenes eigenartigen Wechselverhältnisses, nach dem der Mäzen dem Literaten ein Amt, Lebensunterhalt oder Geld gewährt und dafür als Gegenleistung vor allem Ruhm empfängt. Nicht alle Literaten haben selbstverständlich diesen Gütertausch ebenso rational behandelt und ungescheut einbekannt wie etwa der Humanist *Filelfo* und Pietro Aretino. Jedenfalls aber ist in der Renaissance wie in der Antike der Literatenstand der wichtigste Träger der Gloria, das Ruhmverleiheramt die wichtigste soziale Grundlage des Literatenstandes.

Literaten und seinem Geldgeber ist zugleich ein plebeischer Zug. Schon im 14. Jhdt. dichtet der Gemeindeglöckner *Pucci* Sonette und Kanzonen für beliebige Besteller gegen ein Trinkgeld, über dessen geringe Höhe er klagt (Wiese-Percopo S. 178). Noch um 1500 hält *Lionardo* es für nötig, zu seiner Feststellung, daß auch Dichter Bezahlung erhielten, sogleich hinzuzufügen, er bemerke dies nicht um zu schmähen: jede Mühe verlange Lohn (Libro della pittura hgg. Ludwig I. Nr. 19). Für die Maler hingegen ist das Arbeiten auf Bestellung selbstverständlich; sie sind eben aus dem sozial tieferstehenden Handwerk hervorgewachsen.

Aus der wahren Sintflut von Abwandlungen des Gloriaideales müssen wir nun jene herausgreifen, die, sei es für die Ideenentwicklung bedeutsam, sei es besonders kennzeichnend für die Art sind, in der die Renaissance überragende Menschen, ihre Beziehungen zueinander und zum Publikum auffaßte. Mit dem allgemeinen Berühmtheitskult innig verschmolzen sind begreiflicherweise Ruhmsucht und Unsterblichkeitswünsche. Welche Grade sie bei den Literaten der Spätrenaissance annehmen, zeigt sich z. B., wenn *Cardanus* [14] in seiner Selbstbiographie die „Verewigung des Namens" in einem eigenen Kapitel als „herrliche Erfindung" andeklamiert: Cäsar, Alexander, Hannibal, *Herostrat*, ruft er mit bezeichnender Auswahl der Vorbilder, hätten unter Opferung des Lebens, unter Schmach und Qualen die Unsterblichkeitshoffnung allem vorgezogen *). Auch bei den bildenden Künstlern der späteren Zeit spielt der Wunsch nach Nachruhm die allergrößte Rolle. So nennt der portugiesische Maler *Hollanda* [15], ein Freund Michelangelos, den unsterblichen Namen „das Glück dieses Lebens und alles andere wenig erstrebenswert". In der Frühzeit dagegen gewinnt die Ruhmsucht nur allmählich die Oberhand über das mittelalterlich-christliche Ideal der Demut. *Dante* z. B., gegen Ende des 13. Jhdt.s, war im Leben „überaus begierig nach Ehre und Gepränge", wie *Boccaccio* berichtet [16], aber nicht nur Boccaccio hält es etwa fünfzig Jahre später noch für nötig, Entschuldigungen beizufügen — „denn, welches Leben ist so niedrig, daß es nicht von der Süße des Ruhmes berührt wäre?" — sondern auch Dante selber widmet in der göttlichen Komödie eine Reihe von Terzinen der Nichtigkeit des irdischen Ruhms, der unbeständig sei gleich einem fiato, einem Hauch [17].

Boccaccios Zeitgenosse *Petrarca*, der zwischen seinem Eremitenleben in der Vaucluse und dem eines ruhmgekrönten

*) Ein Beispiel von Herostratnachahmung aus der Zeit Karls V. berichtet auch *Cervantes* (Don Quixote 2. Teil. Kap. 8), wie wir in einem späteren Band noch hören werden.

Literaten unstet schwankt, zeigt diesen Kampf der Ideale zweier Zeitalter besonders deutlich. In seiner Trostschrift de remediis utriusque fortunae sind dem Ruhmproblem eine ganze Reihe von Abschnitten gewidmet. Da finden wir ein Kapitel de gloria, de famae spe, de gloria ex aedificiis sperata, de sperata gloria ex convictu, de infamia, de invidia, de contemptu, de studio famae in morte: immer wieder vertritt von den beiden Gesprächspartnern die Ratio den christlichen Standpunkt, immer wieder aber bricht bei dem weltlichen Partner, der bald Spes heißt, bald Gaudium, die weltliche Ruhmsucht durch, wobei Statius und Ovid mit ihren Nachruhmprophezeiungen über sich selbst als Schwurzeugen dienen müssen [18]. Die Gründe, die die Ratio gegen den Ruhm vorzubringen weiß, bilden eine merkwürdige Mischung christlicher Weltverachtung — dem Ruhm wird als höchstes Ziel die himmlische Seligkeit entgegengestellt — und antik-stoischer Reminiszenzen aus Cicero und Seneca [19]. Auch hier wird ebenso wie bei Dante der Ruhm wegen seiner Unbeständigkeit ein flatus, ein Hauch genannt, eine Bezeichnung, die Petrarca auch in seiner Schrift de contemptu mundi wiederholt [20]. Gerade dieser letztgenannte Dialog, in dem Petrarca selber als Gesprächspartner sich gegen Augustin als Opponenten zu verteidigen sucht, läßt uns in seinem dritten Abschnitt unmittelbar mit erleben, wie sich der „erste Humanist" mit dem Konflikt zwischen christlicher Demut und moderner Ruhmsucht innerlich abquält. Wenn wir den Augustin in den Mund gelegten Selbstvorwurf lesen, Petrarca betrachte sich zu gerne und zu häufig im Spiegel [21], erkennen wir die Eitelkeit des Dichters und ihre Hemmungen, wir erkennen aber auch, wie über diesem fast neurotischen Zwiespalt einer hochkomplizierten Einzelseele zwei Zeitalter ihren Kampf austragen. Der Kirchenvater wirft dem Humanisten seine ungebührlich große Begier nach Ruhm und Unsterblichkeit vor, die Petrarca zugesteht, aber auf keine Weise zügeln zu können angibt. Da droht ihm Augustin, der übergroße Wunsch nach jener trügerischen Unsterblichkeit werde ihn um die wahre Unsterblichkeit bringen. Nur um der Gloria willen habe Petrarca sein Epos Africa und seine historischen

Schriften angefangen, ohne sie zu vollenden, er habe beim Bücherschreiben sein eigenes Heil vergessen, deshalb solle er die unvollendeten Werke aufgeben und die irdische Vergänglichkeit bedenken. Ach, hättest du mir dies früher gesagt, klagt der alte Dichter. Wohl sagte ich es, ist die Antwort Augustins, doch deine Ohren waren erfüllt von den Stimmen des Volkes, die du gehaßt und denen du wunderlicherweise zugleich Gefolgschaft geleistet hast. Und so schließt der Dialog mit der Versicherung des Humanisten, er werde gegen die Lockungen des Ruhms alle Kräfte zusammenraffen, doch sei er nicht stark genug, seine Begier zu zügeln. „Möge Gott mir beistehen!“ [22].

Von solchen Gewissenskämpfen ist im Innern des Literaten der Uebergang von der klösterlichen Kultur des Mittelalters zur städtisch-weltlichen des Frühkapitalismus begleitet. Auch bei den anderen Humanisten der Frühzeit wiederholt sich minder stark derselbe Konflikt. Wenn sich dagegen bei späteren Humanisten öfters eine bald stoisch, bald christlich gefärbte Ablehnung der Gloria findet, so sind solche konventionelle Moralpredigten kaum übermäßig ernst zu nehmen. So äußert sich z. B. um die Mitte des 15. Jhdts. *Laurentius Valla* u. zw. vom antik-philosophischen Standpunkt aus skeptisch über den Nachruhm [23]. Auch in der ein halbes Jahrhundert jüngeren, vielleicht aufrichtigeren Polemik des *Erasmus von Rotterdam* gegen übergroße Ruhmgier, im Dialog Philodoxus, sind die christlichen durch stoische Argumente zurückgedrängt. Aehnlich, doch wieder christlicher, widmet um dieselbe Zeit *Johannes Franciscus* — der jüngere — *Picus von Mirandula* ein eigenes Kapitel seiner Schrift über das Studium der göttlichen und weltlichen Philosophie dem Nachweis, „wie sehr sich jene täuschen, die um der Fama und Gloria bei den Menschen willen die Wissenschaft pflegen und wie elend sie ihr Leben hinbringen“. Jeden Stolz lehnt Picus ab, denn alles sei dem Menschen von Gott gegeben; aus viererlei Gründen könne man Philosophie studieren, um Gottes, des Wissens, des Ruhmes oder des Geldes willen, doch neben der ersten läßt er als Triebfeder nur die Liebe zur Philosophie gelten [24].

Gerade Picos letzte Bemerkungen weichen von der allgemeinen Denkweise der Hochrenaissance ab, die als einzigen Antrieb zu überragenden Leistungen gleich der Antike ganz ungeschminkt den Wunsch nach Unsterblichkeit und Ruhm anzugeben pflegt. Höchstens wird noch vom Autor die lokalpatriotische Absicht geäußert, durch das Werk neben seiner Person auch die Vaterstadt berühmt zu machen, aber die sachlichen Ziele — Förderung der Erkenntnis, der Kunst, der Menschheitskultur — hinter denen unsere Zeit das persönliche Geltungsbedürfnis des Autors gewöhnlich mehr oder weniger aufrichtig zurücktreten läßt, werden ebenso wie in der Antike so gut wie niemals angeführt. Charakteristischer als die Stärke der Ruhmsucht ist wohl dieses Fehlen jeder Bemäntelung. Wenn sich z. B. Mitte des 15. Jhdts. der Kardinal *Bessario* über das Werk eines humanistischen Kollegen höchst enttäuscht äußert, ist die Begründung am merkwürdigsten: er habe, meint Bessario, in dem Werk nur Schmähungen gefunden und hätte doch ein gediegenes Buch erwartet, erwartet, der Autor werde schreiben — „um sich Nachruhm zu erwerben und seine Gelahrtheit und sein Ingenium zu beweisen“ [25]. Auch die bildende Kunst kennt als edelste Triebfeder nur die Ruhmsucht. So beginnt 1550 *Vasari* die Einleitung seiner berühmten Künstlerbiographien ohne die geringsten Bedenken mit dem Satz: „Es pflegen die hervorragenden Geister in all ihren Handlungen *entflammt von Sehnsucht nach Ruhm* keine Mühe zu scheuen, so schwer sie auch sei, um ihre Werke zu solcher Vollkommenheit zu bringen, daß sie erstaunlich und wunderbar für alle Welt werden“ [26]. In einer Anrede zu Beginn des Werks versichert er deshalb den Künstlern der Gegenwart, ein künftiger Fortsetzer der Sammlung werde „die seltenen und vollkommenen Werke aufzählen, die *aus Sehnsucht nach Unsterblichkeit* begonnen, durch den Eifer so göttlicher Ingenien beendet“, in Hinkunft aus ihren Händen hervorgehen würden. Ebenso erzählt er, Michelangelo habe in den Steinbrüchen zu Carrara Entwürfe zu Statuen begonnen „um Nachruhm zu hinter-

lassen wie die Alten" [27]. Kennzeichnend ist auch die Tirade, die um dieselbe Zeit ein über alles Mögliche schriftstellernder Arzt — *Michelangelo Biondo* — in seinem Traktat Della nobilissima pittura an die Maler losläßt: sie mögen sich die berühmten Meister der Antike zum Vorbild nehmen, dann werde ihr Andenken bis zu den letzten Bewohnern der Erde reichen. „Selig sind daher jene, die eines so guten Namens sich freuen, weshalb ihr es, meine teuren Maler, nicht außer Augen lassen möget, denselben Ruhm und Preis und unsterblichen Ruf anzustreben" [28]. Darum setzt er auch als höflicher Mann an die Spitze der Abhandlung die Begrüßung: „Allen ausgezeichneten Malern von ganz Europa wünscht Michelangelo Biondo unsterblichen Namen und ewigen Ruhm."

Doch nicht nur ein Biograph und epigonischer Manierist wie Vasari und ein so oberflächlicher Literat wie Biondo, dem die Malerei im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen sein dürfte, sondern auch die Größen der Kunst selber denken in der Hochrenaissance nicht anders über die Ruhmsucht als Triebfeder. So erklärt *Lionardo* um 1500 zu einigen Sätzen seines Traktats über die Malerei, die die Nachahmung verwerfen, seine Worte seien gerichtet nicht an die Geldgierigen unter den Malern, sondern an jene, „die durch ihre Kunst Fama und Ehre gewinnen wollen". Auch an anderer Stelle lehnt er für den Künstler Geldgier ausdrücklich ab. Die Fama der Reichen nämlich — *dies* ist die Begründung — ende mit ihrem Leben, die Gloria der Trefflichkeit hingegen sei viel größer als die der Schätze; vielen Kaiser und Fürsten, die nach Staaten und Schätzen gestrebt hätten, „um Nachruhm zu hinterlassen", seien ihre Bemühungen mißlungen, denn ein Trefflicher — un virtuoso — finde „für einen solchen Wunsch" viel leichter Erfüllung als ein Reicher. Nur das Wissen — la scientia — das Zeugnis und die Posaune seines Besitzers erlange Nachruhm, nicht der Reichtum. Ebenso bleibe kein Nachruhm von jenen Malern, die ein sinnliches Leben führen [29]. Als Argument gegen jene Maler, die ihre Kunst nur treiben, um sich zu bereichern, wird also von dem ganz weltlich-empiristischen Lionardo nicht, wie es heute üblich ist, die Heiligkeit der Kunst angeführt, sondern dem Er-

werbsinn als Triebfeder eigentlich nur die Ruhmsucht entgegengestellt: das Berufsideal der Maler ist gegen Ende des 15. Jhdts. von dem der Literaten nicht mehr wesentlich verschieden.

Völlig in der Gedankenwelt der Literaten lebt auch schon der 1435 vollendete Malereitraktat des humanistisch durchaus gebildeten theoretischen Schriftstellers und Künstlers *Leone Battista Alberti:* er kennt das Ideal der Gloria, wünscht im Vorwort dem Brunellesco unsterblichen Nachruhm und stimmt deshalb fast wörtlich mit der um etwa sechzig Jahre jüngeren Argumentation Lionardos gegen erwerbslüsterne Maler überein: die Habsucht sei eine Feindin der Trefflichkeit, denn wer auf Gewinn bedacht sei, werde „selten" Ruhm erwerben [30]. Aehnlich urteilt auch Alberti als ganz junger Mensch über die Wissenschaften. Nachdem er ausführlich die Licht- und Schattenseiten des Literatenberufs erörtert hat, gelangt er zum Schlusse, die Wissenschaften seien höchst erfreulich, überaus nützlich für Ruhm und Ehre und zur Erlangung der Unsterblichkeit aufs beste geeignet; *deshalb* sei die Weisheit das höchste Gut [31]. Ein Schriftsteller unserer Zeit hätte sicher gerade umgekehrt den Ruhm der Weisheit aus ihrem Wert abgeleitet *).

Immerhin weiß auch Alberti schon zugunsten der Wissenschaft anzuführen, daß sie dem Menschen die *Herrschaft über die Natur* ermögliche [32]. Dies aber ist ein Gedanke, den die kleine Abhandlung nicht weiter verfolgt und der im Grunde auch aus der Renaissance mit ihren bloßen Ruhmesidealen hinausführt. Die Naturbeherrschung nämlich wäre ein sachliches Kulturideal, das der gesellschaftlichen Entwicklung des

---

*) Anders äußert sich über die Triebfeder zum Philosophieren der ältere *Picus* in seiner Jugendarbeit De hominis dignitate. Er eifert dort gegen seine Zeit, die die Weisheit zu einem Geschäft herabwürdige und die Philosophie im Stiche lasse, weil sie nichts eintrage; er selbst philosophiere nur um der Wahrheit willen (Opera, Basel 1604, I, 212 f.). Von dem Ideal der Gloria ist hier, entsprechend der eben angeführten Aeußerung seines Neffen, nicht die Rede. Die beiden Pici hatten es als reiche Grafen vielleicht leichter, sich von der Berufsideologie der Literaten freizuhalten. Der ältere Picus hält es übrigens für nötig, noch hinzuzufügen, seine Vorwürfe seien gegen die Philosophen, nicht gegen die Fürsten, d. h. die Mäzene gerichtet.

15. Jhdts. noch nicht ganz entspricht. Noch etwa fünf Menschenalter werden verstreichen, bis dieses und die verwandten Ideale der Förderung der Menschheit und des Kulturfortschrittes der Alleinherrschaft der Gloria empfindlichen Eintrag tun werden, bis in den Tagen *Bacos* und *Descartes* die fortschreitende Rationalisierung der Gesellschaft nach der Wirtschaft auch das Geistesleben erfassen und die geistig Tätigen zu einer planvollen Zusammenarbeit unter gemeinsamen sachlichen Idealen aufrufen wird. Gerade dieser geistige Umschwung zu Beginn des 17. Jhdts. aber, der nicht nur die Geburt der neuen Philosophie einleitet, sondern nach der Uebergangszeit der Renaissance den geistigen Anbruch der wirklichen Neuzeit bedeutet, kann uns die eigentlichen Wurzeln des Gloriaideals in der frühkapitalistischen Gesellschaft aufdecken. An die *kausale Erklärung* der Renaissancegloria können wir uns nunmehr heranwagen.

Die Wurzeln des Gloriaideals.

Manche Nebenumstände, die in der Renaissance die strotzende Sproßkraft der Gloria verstärken, sind uns aus der Antike schon vertraut. Der wichtigste unter ihnen ist wohl die eigenartige Symbiose von Literaten und Mäzenaten. Da nämlich der Mäzen um so berühmter ist, je berühmter seine Ruhmverkünder sind und umgekehrt, wird sich in der Renaissance wie in der Antike die Gloria geradezu mit Notwendigkeit wechselseitig emporschrauben müssen. Die Literaten also werden schmeichelnd übertreiben, die Mäzene aber ihre Berühmtheiten und Ruhmverkünder nicht nur ehren, sondern sie sogar einander eifersüchtig abjagen. Dies erfuhr schon im 14. Jhdt. *Petrarca*, so wollte Papst Julius II. den ausgerissenen *Michelangelo* mit allen Mitteln nach Rom zurückgewinnen [33], so erging es ähnlich *Tasso* am Hofe in Ferrara. Auch die Zerspaltung Italiens in eine Unzahl heftig rivalisierender Kleinstaaten, deren Sprache und Kultur aber doch gemeinsam ist, trägt wie im antiken Griechenland zur Steigerung des Personenkultes bei, denn genau so wie die Mäzene um Berühmtheiten und Ruhmverkünder wetteifern,

will auch jede Stadt möglichst viele Größen zu ihren Bürgern zählen oder zumindest in ihren Mauern beschäftigen. So verrät schon im Anstellungsdekret von *Giotto* aus dem Jahr 1334 die Stadt Pisa ihre Absicht, der Künstler möge zu ihrem Ruhme beitragen, so petitionieren 1527 sienesische Bürger wegen Anstellung des Malers *Peruzzi* „um des Ruhmes von Siena willen“ [34]. Da mit dem Ansehen der Berühmtheit auch das der Stadt wächst, muß auch dieser Lokalpatriotismus ruhmsteigernd wirken, genau so wie das Ansehen des Priesters und das seiner Gottheit einander wechselseitig emporsteigern. Bei den mit ihren Helden durch solche Priestergefühle verbundenen breiten Schichten der frühkapitalistischen Stadtbevölkerung äußert sich der Personenkult in Formen, die direkt vom mittelalterlichen Heiligenkult übernommen sind. Man läßt die Verehrung von den Größen auf ihre Gräber, Reliquien und Geburtshäuser abfärben, wobei man sich mit der Vergangenheit, mit einer Lokalerinnerung an Virgil u. dgl. begnügt, wenn die Gegenwart nicht ausreicht: schon *Boccacios* Dantebiographie kennt im 14. Jhdt. diese lokalpatriotische Bedeutung antiken Dichterruhms und moderner Dichtergräber [35]. Ja, es kann sich bisweilen der weltliche Ruhm direkt gegen den Heiligenkult kehren und ihm den Rang streitig machen. Man wird deshalb in der Lücke, die der verebbende Heiligenkult des Mittelalters hinterläßt, in dem Verehrungsbedürfnis, das in den religiösen Formen der Personenverehrung nicht mehr Befriedigung findet und nach anderweitiger Entladung sucht, wohl eine weitere Wurzel des so mächtig gesteigerten Personenkults der Renaissance finden können.

Hielt sich der Personenkult bei den breiteren Schichten der Stadtbürger mehr an die mittelalterlichen Formen der Heiligenverehrung, so sucht er bei den Literaten und Gelehrten selber stärkere Anlehnung an die Antike. Antik ist z. B. die Sitte der Dichterkrönung, eine Auszeichnung, die schon *Dante* erstrebte, die *Petrarca* 1340 zuteil wurde, die *Boccaccio* in seiner Dantebiographie ausführlich erörtert und die in der Folgezeit die natürliche Kulmination des Dichterruhms bedeutet. Im 16. Jhdt. dagegen, da der antike Rausch der

Ernüchterung zu weichen beginnt, sinkt auch das Ansehen der Dichterkrönung. Für *Aretino* hat die Dichterkrönung „schon lange ihren Kredit eingebüßt“ nicht anders wie der Ritterschlag. Im Traum wird ihm ein Korb voll Kränzen dargeboten, den er zurückweist; statt ihrer will er lieber ein Patent, kraft dessen er das Ingenium, das ihm der Himmel gewährt habe, verkaufen oder versetzen könne und das ihm ermöglichen solle, von seiner Arbeit zu leben, unbehelligt von pedantischen Krittlern [36]. Die Kehrseite des frühkapitalistischen Literatentums, die materielle Unsicherheit des Ruhmverleihers, ist ihm schon zum Bewußtsein gekommen. Antikes Erbgut ist ferner die im Grunde unchristliche Gleichsetzung von Ruhm und Unsterblichkeit, die wir schon mehrmals angetroffen hatten. Sie ist schon für *Petrarca* völlig selbstverständlich: nennt er doch in Umkehrung des Gedankens die Zerstörung des Grabmals den zweiten, den Untergang der eigenen und der fremden Bücher, in denen sein Namen genannt wird, den dritten Tod [37]. Später tritt die Literatenvorstellung von der Unsterblichkeit in Anlehnung an den Traum des Scipio in noch weit ernstere Konkurrenz mit der christlichen Auffassung. Diese und noch manche andere antikisierende Erscheinungsformen des Renaissanceruhmes wie die Sammelbiographik, die Anlehnungen an die Heroenreligion, die Anleihen aus Senecas Mitweltsdogmatik werden noch ausführlich erörtert werden. Schon jetzt aber leuchtet jedenfalls ein, daß auch direkt das Vorbild der antiken Gloria neben dem Mäzenatenwesen, den lokalpatriotischen Priestergefühlen und der von dem mittelalterlichen Heiligenkult hinterlassenen Lücke zur Steigerung des Renaissanceruhmes beiträgt.

Die übergewaltige Rolle jedoch, die Gloria und Fama im Geistesleben der Renaissance spielen, wird durch all diese Nebenumstände kaum zur Genüge aufgeklärt. Vielleicht aber ist es gar nicht so verwunderlich, wenn Menschen, die in Städten dichtgedrängt beisammenwohnen und deren Streben und Fühlen weder durch die dringendste Lebensnotdurft, noch durch religiös-außerweltliche Ziele ausgefüllt ist, zu einer Entladung des natürlichen Geltungsbedürfnisses in aufs

lebhafteste gesteigerten Ruhmesidealen gelangen. Herrscht die Allgewalt der Gloria doch nicht nur in der Antike und der Renaissance, sondern haben doch selbst viel dünner verteilte Kriegervölker, ja auch Kriegerschichten, die über einen Grund von Ackerbauern gelagert sind, insofern ihre Einstellung nur eine weltliche war, immer und überall stark gesteigerte Ruhmesideale und zumeist eigene Stände von Ruhmverkündern — Rhapsoden, Skalden, Spielleute — hervorgebracht. Problematisch ist in der Antike und der Renaissance vielleicht nicht so sehr die Ruhmsucht als das Fehlen von gewissen Hemmungen, von gewissen höheren Idealen. Am meisten fällt dem Betrachter der Renaissance wohl der Unterschied von *unserer* Zeit auf, die ja gewiß eine weltliche Kultur und eine dichte städtische Bevölkerung besitzt und dennoch ihre Ruhmsucht nicht so offen kundtut, sondern das persönliche Geltungsbedürfnis hinter allerlei unpersönlichen Idealen teils wirklich zurücktreten läßt, teils bloß schamhaft verbirgt. Heute pflegt man ja als Antrieb zu außergewöhnlichen Leistungen nicht den eigenen Ruhm anzugeben und zu feiern, sondern sachlichere Ziele wie Erfolg und Ruhm einer Armee, einer politischen Partei, einer Zeitung, das Ansehen der medizinischen Schule von X, der Universität von Y, Förderung der Wissenschaft, der Kunst, der Kultur, der Menschheit u. a. m. Diese seit dem Frühkapitalismus eingetretene *Versachlichung* der Kulturideale ist das eigentliche Problem. Seine Lösung aber dürfte wohl mit der steigenden Rationalisierung der Gesellschaft zusammenhängen. Wenn in der Gegenwart die militärischen, politischen, publizistischen, vor allem auch die wissenschaftlichen und kulturellen Tätigkeiten viel straffer organisatorisch zusammengefaßt sind als in den Tagen, da sich der Frühkapitalismus erst an der Rationalisierung der Wirtschaft versuchte, so ist es leicht einzusehen, daß organisierte Ziele und sachliche Kulturideale dem persönlichen Geltungsbedürfnis des einzelnen Zügel anlegen. Planmäßige und rationale Organisation der geistigen Tätigkeit aber hat erst das beginnende 17. Jhdt., hat Campanella und Descartes, hat vor allem *Baco* mit gewaltiger Wucht gefordert. Erst in einem späteren Band wird dieser geistige

Umschwung und sein Einfluß auf alle Neuheitsideale, wird die wirkliche Neuzeit ausführlich darzustellen sein, hier können wir bloß in einem Vorblick auf Bacos Zeit kurz kennenlernen, was einer Gesellschaft fehlen muß, um die ungehemmte Herrschaft der Gloria zu ermöglichen.

Wie sehr Baco die wissenschaftliche Arbeit zu organisieren bestrebt ist, zeigt am deutlichsten seine Utopie von 1624, die neue Atlantis. In Bacos Idealstaat ist der Regentenpalast ersetzt durch das „Haus Salomonis", durch einen Komplex von Türmen, Hallen, Schächten, Seen und Gärten, in denen planvoll alle Gebiete der belebten und unbelebten Natur experimentell durchforscht und die Forschungsergebnisse praktisch erprobt werden. Nichts anderes also fordert Baco als die Errichtung physikalischer, technischer, astronomischer, meteorologischer, biologischer, medizinischer Forschungs- und Versuchsanstalten durch den Staat. Die Leitung denkt er sich in neun Beamtengruppen arbeitsteilig gegliedert, die die Forschungen des Auslands nach Atlantis zu melden, die Literatur zu sichten, die Erfahrungen der Handwerker zu sammeln, neue Experimente zu versuchen, die Ergebnisse zu tabellarisieren, ihre praktische Verwertbarkeit zu prüfen, neue Forschungspläne zu entwerfen, sie auszuführen und schließlich das Gesamtergebnis literarisch zu verarbeiten haben. Ueber Veröffentlichung oder Geheimhaltung wird planvoll entschieden, Novizen und Lehrlinge ergänzen den Beamtenstab [38]. Noch heute sind nicht alle Organisationsvorschläge Bacos verwirklicht — z. B. kennen wir keine physikalisch-technischen Attachés bei unseren Auslandsvertretungen — für die Individualgloria der Renaissance vollends bedeuten sie etwas Unerhörtes. Von der Gloria des Individuums, von der Gloria der Vaterstadt aber, den beiden kulturellen Triebfedern, die die Renaissance fast immer anzugeben pflegt, hält Baco nicht viel. Die Menschen scheidet er in drei Klassen: die niedrigsten wollen ihre eigene, die mittleren die Macht des Vaterlandes steigern, sie treibt der Ehrgeiz; die höchsten aber, deren Motiv nicht mehr als Ehrgeiz zu bezeichnen sei, wollen *die Macht des Menschengeschlechtes über die Natur* erweitern [39]. Das Ideal der Natur-

beherrschung, das ganz verdunkelt durch die persönliche Gloria bei Alberti schattenhaft im Hintergrund vorbeigehuscht war (S. 122), es leuchtet hell als sachliches Ziel in und über allen Schriften Bacos. Und mit dem sachlichen Naturbeherrschungsideal verbinden sich die sachlichen Ideale der Neuheit, der Förderung der Menschheit, des *Fortschritts* der Kultur — *advancement* of learning, *augmenta* scientiarum — verbindet sich die Ablehnung der Antikenehrfurcht, des abstrakten Wortemachens, die Betonung der Sinne und der Erfahrung. Wir werden noch hören, wie diese neuen und sachlichen Ideale aus dem Gedankenkreis der frühkapitalistischen Handwerker, Ingenieure und Künstler hervorwachsen und wie sie erst am Schluß der hier untersuchten Epoche, erst bei dem neapolitaner Philosophen *Telesio* in den Kreis der Literaten emporsteigen. In dem letzten Jahrzehnt des 16. und vor allem im 17. Jhdt. aber regen sie sich schon allerorten bei den philosophischen Vorkämpfern der wahren Neuzeit. Nicht nur Telesios Jünger *Campanella* teilt mit seinem Meister den antikenfeindlichen, neuheitseifrigen, sensualistischen Geist, teilt mit seinem geistesverwandten Zeitgenossen Baco das Ideal der Technik und rationalen Organisation — auch in Campanellas Utopie von 1602 und 1636, dem Sonnenstaat ist Naturforschung, Technik und Unterricht durch Regierungsbeamte planvoll organisiert — nicht nur *Galilei*, sondern auch *Descartes* steht technischen und organisatorischen Zielen viel näher, als dies gemeiniglich betont wird. In seiner ersten programmatischen Veröffentlichung von 1637, dem Discours de la méthode meint Descartes, er mache sich nicht viel aus dem Ruhm, seine Gedanken veröffentlichte er nur, weil mit ihrer Hilfe der Mensch sich zum „Meister und Besitzer der Natur“ machen könne. Er schreibe, um andere zu weiteren Fortschritten — passer plus outre *) — und zu ihrer Veröffentlichung anzueifern, „damit die letzten dort anfangen, wo die Vorgänger angelangt sind, damit wir das Leben und die Arbeiten mehrerer verbinden und so sehr viel weiter gelangen, als ein jeder als Ver-

*) Plus ultra ist ein alter Entdeckerwahlspruch.

einzelter imstande wäre"[10]. So selbstverständlich uns heute solche Bemerkungen über die Zusammenarbeit der Forscher erscheinen, so unerhört sind sie für die Renaissance: das Gloriaideal ist entthront, Naturbeherrschung, Fortschritt, Organisation regieren auch bei dem angeblich so spekulativen Descartes.

Wir können nunmehr das vorläufige Ergebnis unseres Erklärungsversuches zusammenfassen. Daß Menschenmassen, die in Städten dichtgedrängt und verweltlicht beisammenwohnen, deren Interessen weder durch drückende Not, noch durch religiös-außerweltliche Ziele abgelenkt sind, das persönliche Geltungsbedürfnis zunächst in mächtig gesteigerten Ruhmesidealen entladen, schien uns einer weiteren Erklärung nicht bedürftig. Ebenso selbstverständlich erschien es uns, daß in einer städtischen Gesellschaft, die schon wissenschaftliche Institute, Kooperationen von Forschern, die Zeitungen, politische Organisationen, straff organisierte Armeen entwickelt hat, dem Ruhmstreben des einzelnen Forschers, Literaten, Staatsmannes, Kriegers durch höhere Sachideale Schranken gesetzt sind. Die Vorherrschaft der persönlichen Einzelgloria und die noch wenig entwickelte Organisation der gesellschaftlichen Zusammenarbeit also haben wir als Innen- und Außenseite desselben gesellschaftlichen Tatbestandes erkannt: als die beiden Seiten der noch in den Anfängen steckenden Rationalisierung der gesellschaftlichen Tätigkeit. Die Antike ist über diesen Anfangszustand nie hinausgelangt, ein Stillstand, der mit der minimalen Entwicklung der experimentellen Naturwissenschaft, mit der niedrigen sozialen Stellung der antiken Techniker, mit der Bevorzugung des Mundwerks vor dem Handwerk zusammenzuhängen scheint und der im letzten Grunde wohl im *Sklaven*system des Altertums wurzeln dürfte. Erst beim Abschluß unserer Renaissancebetrachtungen nämlich werden wir ganz erkennen, wie die Ausdehnung der rationalen Organisation von der Wirtschaft auf das Geistesleben in der Neuzeit sich gerade unter Anlehnung an die Berufsvorstellungen der Seeleute, Künstler-Ingenieure und Handwerker vollzog. Erst als die Fortschritts-, Naturbeherrschungs- und Kooperations-

ideale aus den Kreisen der Mechaniker in die der Literaten aufgestiegen waren, waren der Ruhmsucht jene sachlichen Hemmungen gesetzt, die heute unserer versachlichten Gesellschaft selbstverständlich erscheinen, war der entscheidende Bruch mit der Vergangenheit möglich geworden. Nicht nur mit dem ungeschminkten Einbekenntnis der Ruhmsucht nämlich, das ja den Gloriakult der Renaissance eigentlich kennzeichnet, ist das Naturbeherrschungsideal unverträglich, sondern es mußte den literarischen Ruhmverleihern ganz anders geartete und gefährliche Konkurrenten an die Seite stellen, es mußte vor allem auch die Einstellung zum Altertum von Grund auf umgestalten. In der Renaissance selbst kommt die geistige Vorherrschaft ebenso wie in der Antike durchaus dem Literatentum zu, zehrt der italienische Nationalstolz stets von der ruhmreichen Vergangenheit: die Zeit sehnt sich danach, aus all den Glorien der Einzelnen den Glanz der Antike nach der Nacht des „gotischen“ Mittelalters wieder erstrahlen zu sehen. Wer aber über diesen Ruhmesglanz die Naturbeherrschung, der muß auch Erfindungen und Entdeckungen über das Literatenwesen stellen, der muß sich von der Antike lossagen und die Neuheit, den Fortschritt der Wissenschaften und der Kultur zu Idealen erheben, wie dies die Zeit Campanellas, Bacos und Descartes wirklich getan hat. Davon ist die Zeit der Renaissance im allgemeinen noch weit entfernt: auch wenn sie, selten genug, von Erfindungen spricht, so geschieht es vor allem aus dem Literatengesichtswinkel der Gloria. Die merkwürdige und aufschlußreiche Stellung der Erfinder unter den Berühmtheiten der Renaissance verdient jedenfalls eine kurze Erörterung.

Die Erfinder.

Erfinder tauchen in der Renaissanceliteratur schon im 14. Jhdt. bei einem Freunde Petrarcas, bei *Gulielmus Pastrengus* auf. Pastrengus behandelt unter dem Titel de originibus rerum in fünf Kapiteln neben Erfindern auch Städtegründer, die ältesten Namen und Würden sowie „herrliche

Einrichtungen", kurz allerlei Kuriosa der Vorzeit. Seine Auffassung muß eine recht literatenmäßige gewesen sein, wie der Untertitel des Büchleins beweist *). Aus der Folgezeit sei eine um 1440 entstandene Lobschrift auf Padua angeführt, die unter andern Stadtberühmtheiten auch einen Arzt nennt, der, „ein bewundernswerter Meister der Handarbeit" eine astronomische Uhr konstruiert [41], ferner eine wunderliche Liste mythischer „Erfinder", die um 1460 *Filarete* in seinen Architekturtraktat einschaltet und über die wir noch hören werden. Sowohl der Panegyriker Paduas als Filarete denken nur an die Berühmtheiten und stehen den technischen Leistungen ganz verständnislos gegenüber. Unter solchen Umständen muß es schon auffallen, wenn es in dem uns erhaltenen Bruchstück der Biographie Albertis heißt, dieser habe „mehr Mühe aufgewandt, seine Erfindungen zu machen als sie vor die Oeffentlichkeit zu bringen"; er habe nämlich „mehr seinem Ingenium als seiner Gloria gedient" [42]. Doch will wohl auch mit dieser Bemerkung der unbekannte Biograph gerade das Ingenium und die Gloria des Erfinders, nicht aber den etwas zweifelhaften Wert der äußerst unklar beschriebenen Erfindungen ins rechte Licht stellen.

Sehr ausführlich beschäftigt sich dagegen mit den Erfindern die Schrift des *Polydorus Vergilius* De rerum inventoribus, die zuerst 1499 in Venedig gedruckt und später in erweiterter Form oft wieder aufgelegt wurde **). Vergilius behauptet im Vorwort, vor ihm habe nur Plinius — gemeint ist hist. nat. VII. 61 — über Erfinder geschrieben: die noch

---

*) Libellus in quo agitur de *scriptis* virorum illustrium. Venedig 1547, hgg. M. A. Biondus. Vgl. Nouv. biographie gén. s. v. Pastrengus. Das sehr seltene Buch selbst war mir nicht zugänglich.

**) Die Abhandlung erfreute sich sehr großer Beliebtheit. Der Catalogue of printed books des Britischen Museums von 1889 nebst Supplement von 1905 verzeichnet zwischen 1499 und 1680 19 lateinische Ausgaben sowie 5 Drucke in englischer — Vergilius lebte lange in England — 2 in französischer, 2 in deutscher und 4 in italienischer Uebersetzung. Zwei Drittel dieser Drucke erschienen vor 1600. Daß auch dies Verzeichnis nicht vollständig ist, beweist das Fehlen der lat. Straßburger Ausgabe von 1613 und der deutschen Augsburger von 1537 (übers. Tatius Alpinus). Unsere Zitate nach der lat. Ausgabe Basel 1546.

9*

ungedruckte Abhandlung des Pastrengus ist ihm offenbar unbekannt. Seine eigentliche Absicht ist es, wie er im Vorwort und ähnlich an anderen Stellen erklärt, zu verhindern, daß unter den Erfindern „jemand seines Ruhmes beraubt werde" und unter dem „Unrecht der Vergessenheit" schmachte [43]. Besonders beklagt Vergilius deshalb die unbekannten Erfinder — z. B. der Uhr, der Glocke, des Kompasses, des Monochords, des Klavizembals — die „zum großen Schaden ihrer Gloria in tiefer Nacht verborgen sind" [44]. Den Geist der in der Renaissance tonangebenden Literatenschicht kennzeichnet indes nicht nur die ganz auf die Gloria gerichtete Absicht des Buchs, sondern auch die Bemerkung, es sei das Ausbleiben des Erfinderruhms die Regel; sei doch auch Gutenberg „fast unbekannt" [45]. In der Tat sind die meisten Erfindungen im modernen Sinn bei Vergilius im Kapitel von den unbekannten Erfindern angeführt. Sonst bringt die Abhandlung zumeist allerlei Fabelhaftes und Mythisches über Entstehung der Schrift, Ehe, Prostitution, Magie, verschiedener Sekten — auch über Luther — u. dgl. Entdecker dagegen fehlen völlig. Nur über den Buchdruck weiß Vergilius einiges Sachliche zu sagen, freilich nichts Technisches. Mit knappen Worten führt er aus, der Druck habe die Bücher verbilligt, ihre Herstellung beschleunigt und die Erhaltung seltener klassischer Autoren ermöglicht. Vor allem wichtig aber erscheint ihm auch hier, daß Gutenberg „nicht seines Ruhmes beraubt werde, damit die Nachwelt wisse, auf wen sie diese göttliche Wohltat zurückführen müsse" [46]. Nicht um den technischen Fortschritt zu fördern oder klarzustellen also schreibt Vergilius, sondern als Unsterblichkeitsverleiher, wie es der sozialen Funktion seines Standes, der Literatenschaft, entspricht.

Auch die späteren Bearbeitungen des Erfinderthemas aus dem 16. Jhdt. vermögen das Bild, das sich uns aus Vergilius ergibt nicht zu ändern. In seinen 10 Büchern De exemplis illustrium virorum z. B. kommt 1554 der Venezianer Humanist *Egnatius* auch auf die „großen Leistungen der Künste" zu sprechen. Er erzählt dort einige Worte über den Buchdruck, als dessen Hauptleistung er bezeichnenderweise — die

„Vernichtung der Sprachbarbarei" bezeichnet. Den Namen Gutenbergs nennt Egnatius zwar nicht, dafür aber schließt sein Bericht vom Buchdruck mit der Lobpreisung — eines literarischen Vorkämpfers der klassischen Latinität. Sonst erzählt das kurze, den artes gewidmete Kapitel noch von einem Venezianer Architekten, von der Einfuhr deutscher Geschütze nach Venedig, von einem Astronomen und schließlich von Kolumbus, dessen „Eifer für die Nautik" mit einigen Lobesphrasen bedacht wird [47]. Dabei kommen die Erfindungen und Entdeckungen bei Egnatius unter den Autoren, die über die viri illustres schreiben, noch beinahe am allerbesten weg. Ganz an Vergilius schließen sich in Stoffwahl und Behandlung die zwei Bücher von 1577 De rerum inventoribus des Historikers *Alexander Sardus;* sie wollen die von Vergilius übergangenen Größen nachtragen, beschränken sich aber auf antike „Erfinder". Ebenso rückwärts gewandt verhält sich das ähnliche, etwas ältere Gedicht De rerum et artium inventoribus des *Sabellicus* (1436—1506). In seinen Imagines dagegen dichtet der Holländer *Philippus Gallaeus* um 1540 in je zwei Zeilen Amerika, den Kompaß, das Pulver, den Buchdruck, die Uhren, die Syphilis, die Destillation, die Seide und die Steigbügel an, wobei er außer dem „Americus" keinen einzigen Personennamen zu nennen weiß. So also sieht die Renaissance vor Baco, Descartes und Campanella die Leistungen ihrer Zeit. Daß dagegen der *Plinius*abschnitt über die Erfinder wiederholt und ausführlich kommentiert wird, ist selbstverständlich *). Das „Zeitalter der Erfindungen und

---

*) Die genannten Schriften des Sardus, Sabellicus und Gallaeus, die Pliniusstelle hist. nat. VII. 61 mit den Kommentaren des Hermolaus Barbarus und Pintianus, eine anonyme Abhandlung de artis typographicae inventione und allerlei Kleinkram über Kanonen, Zigeuner, Kochkunst und Brillen wurden den späteren Ausgaben des Vergilius beigedruckt, z. B. der Straßburger von 1613. Ueber Sardi und Sabellicus-Coccio vgl. nouv. biogr. gén., über Gallaeus vgl. Jöcher (dort heißt der Titel *effigies* XLIV virorum doctorum de disciplinis bene merentium). — In England hingegen kündigt sich schon Anfang des 16. Jhdts. bei einem so gegenwarts- und zukunftsfrohen Mann wie *Thomas Morus* leise Baconischer Geist an. Gegen Schluß des ersten Buchs der Utopia führt Morus mit deutlicher Tendenz aus, wie die Utopier den Europäern in den „Wissenschaften" nachstünden, in den

Entdeckungen“ malt sich in den Köpfen der literarisch-humanistischen Unsterblichkeitsverleiher wahrlich sonderbar genug. Es ist bei solcher Lage der Dinge nicht verwunderlich, daß nicht unter den Literaten, sondern unter den Malern, die, wie wir bald hören werden, mit Handwerk und Ingenieurwesen sozial zusammenhängen, der Erfindergeist eines Lionardo auftreten — und spurlos vorübergehen konnte *).

Die Entdecker.

Die Entdecker scheinen auf den ersten Anblick sich in der Renaissance eines weit größeren Ansehens zu erfreuen als die Erfinder; mit ihren Leistungen beschäftigt sich nicht nur eine recht ausgedehnte Literatur **), sondern wir finden z. T. auch lebhaftes Verständnis für die Großartigkeit der Entdeckungen. Bekannt ist ja vor allem der Brief des Kosmographen *Petrus Martyr* an den Humanisten *Pomponius Laetus* von 1494, der uns schildert, wie die beiden über die Berichte von der Fahrt des Kolumbus Freudentränen vergießen: für sublime Ingenien, für Männer der Wissenschaft gebe es keine süßere Kost als solche Nachrichten [48]. Wenn wir aber genauer lauschen, so

---

Erfindungen aber weit überlegen seien. Für Erfinderkult freilich hat die stahlharte Sachlichkeit des englischen Kanzlers keine Zeit. Morus weiß nur, daß neue technische Leistungen das *Ingenium* erfindet oder der Zufall findet — vel ingenium invenit, vel casus reperit (Ausg. Basel 1518 S. 66).

*) Ein Maler, *Vasari*, ist es übrigens auch, der bei Besprechung von Albertis Erfindung des Storchschnabels die Gelegenheit nicht vorübergehen läßt, ohne zu erwähnen, daß ähnlich „Guittemberg“ die höchst nützliche Kunst des Druckens erfunden habe (Vite, Milanesi, II, 540).

**) Die Raccolta di documenti . . . . dalla R. commissione Colombiana, Rom 1893, verzeichnet (Bd. 6 S. 83 ff.) zwischen 1493 und 1550 139 Drucke italienischer Autoren, in denen auf die neue Welt Bezug genommen ist.

Die beliebtesten Schriften sind: *Petrus Martyr* Dekaden und Briefe, zwischen 1511 und 1587 15 lateinische, 1 französische und 4 englische Ausgaben und Bearbeitungen (vgl. ebd.); der Bericht *Pigafettas* über die erste Erdumseglung, bis 1625 in 7 ital., 3 engl., 1 lat. und 1 franz. Druck (Pigafetta, Magellans voyage around the world, hgg. Robertson. Cleveland 1906, II, 241 ff.); *Ramusio*, Navigatione et viaggi, von 1550 bis 1606 8 ital. Drucke (Cat. of print. books): die Briefe *Vespuccis* bis 1550 gar in gut 50 Ausgaben (Comm. Col. III/2 Anm. zu Nr. 78).

finden wir doch, daß die humanistische Oberschicht der Literaten in dem Stimmenchor, der das Auftauchen der Neuen Welt begleitet, einigermaßen zurücktritt. Die zeitgenössischen Zeugnisse über die Entdeckungen nämlich sind in überwiegender Mehrzahl nicht in literarischer Absicht abgegeben. Die gewaltigen Entdeckerleistungen werden vielmehr in rein literarischen und wissenschaftlichen Werken allgemeineren Inhalts eigentlich recht selten und bisweilen auffallend kühl erwähnt, geographische Abhandlungen werden ihnen zwar gewidmet, aber das Gegenstück in der Literatur oder Malerei Italiens zu den Lusiaden des *Camoens*, zum Kolumbusdrama *Lope de Vegas* fehlt. Die kulturelle Begeisterung für die unerhörte Neuheit des gewonnenen Weltbildes erweist sich eben doch in der Renaissance als zu schwach, um aus eigener Kraft etwa zur künstlerischen Entladung zu führen; sie bedarf der Nachhilfe durch den Nationalstolz, der aus geographisch-weltwirtschaftlichen Gründen wohl in Portugal und Spanien, aber nicht in dem auf den Mittelmeerhandel gewiesenen Italien die Herzen sogar der Literaten den Entdeckungen entgegenschlagen ließ *). Nur eine gewisse Fremdheit kann es ja überhaupt erklärlich machen, daß in weiten Kreisen das Verdienst an der Entdeckung der neuen Welt dem *Amerigo Vespucci* zugeschrieben wird und der Namensvorschlag „Amerika“ des deutschen Kosmographen Waldseemüller-Hylacomylus von 1507 allgemein durchdringt. Fremdheit beweist

---

*) Die Comm. Col. III/2 bringt eine Sammlung von auf die neue Welt bezüglichen Stellen italienischer Autoren aus der Zeit 1492—1550. Von ihren 194 Nummern entstammen: 32 Briefen von Kaufleuten, Missionären und Schiffskapitänen; 29 offiziellen Chroniken; 85 Kosmographien und zur Veröffentlichung bestimmten Reisebeschreibungen (davon 52 allein von Petr. Martyr); 11 Werken über allgemeine Geschichte; 6 geschichtlichen Einzelaufsätzen (Memoiren bzw. Verarbeitungen offizieller Berichte an die spanische Regierung); 8 lexikonartigen Sammelwerken; 10 Gedichten (auf Herrscher und Kosmographen, auf Genua, die Syphilis. Eine Hausinschrift: „ich habe die Antipoden gesehen usw.“ Nur eines — Nr. 7 — besingt in 68 Stanzen die erste Fahrt des Kolumbus); 9 gelegentlichen Erwähnungen bei humanistischen Literaten; 4 Diversen (Kartenwesen, Pharmakologie, Nautik). Gezählt sind weder Autoren noch Drucke, sondern die einzelnen *Stellen* u. zw. im Umfang von zwei Zeilen bis zu vielen Großfolioseiten.

es ferner, wenn selbst ein spanischer Hofhistoriograph und Hofhumanist italienischer Herkunft, ein gewisser *Marineo*, in seiner Geschichte Spaniens von 1533 den Kolumbus *Petrus* nennen und auch sonst gröbste Schnitzer über dessen Fahrten vorbringen kann [49]. Von erstaunlicher Verständnislosigkeit zeugt schließlich die Art, wie sich eine Leuchte der Renaissance, der Kardinal *Bembo*, in seiner venezianischen Geschichte über die Entdeckung Amerikas ausläßt. Bembo, den wir noch als einen der sklavischesten Antikennachahmer kennen lernen werden, berichtet nämlich kühl, zum spanischen König sei Kolumbus gekommen, ein „Mann von lebhaftem Ingenium“, und habe ihm eine Indienfahrt vorgeschlagen u. zw. nicht nach Osten wie bisher, sondern nach Westen, „wie schon einmal der menschliche Geist nach neuen Dingen zu streben und sich zu sehnen pflegt“ — also gewissermaßen zur Abwechslung *). Die antik gesinnte Mehrzahl der Renaissanceliteraten hat also eigentlich die Entdeckungen weder mit übergroßer Begeisterung, noch mit übergroßem Interesse begleitet.

Wie stellt sich nun die Zeit zu den Personen der Entdecker selbst? Den Briefen der *Kaufleute*, die auf die neue Welt Bezug nehmen, lassen begreiflicherweise die Geschäftsangelegenheiten keinen Raum dafür, auf solche Literatendinge, wie die Gloria es ist, sich einzulassen: sie nennen zumeist Entdeckernamen überhaupt nicht. Etwas ähnliches gilt z. B. auch von *Pigafetta*, der an Magellans Weltumseglung teilgenommen hatte und diese vielleicht großartigste nautische Leistung aller Zeiten nachher italienisch beschrieb. Ohne Vorwort und Widmung hebt er an, er schreibe seinen Bericht, weil viele die großen und wunderbaren Dinge, die ihm Gott zu sehen vergönnt habe, und die näheren Umstände, wie er hingekommen sei, kennen lernen wollten: nichts weiter, kein Wort über Fama und Gloria, denn sogleich folgt schon der Bericht über die Vorbereitungen zur Einschiffung. Magellan wird bei seiner ersten Erwähnung vorgestellt als „portu-

*) . . . . uomo di vivo ingegno . . . . sicome suole essere l'humano animo appetente e desideroso di nuove cose. Comm. Col. III/2 Nr. 144 S. 373 Z. 7.

giesischer Edelmann, Komthur von St. Jakob, ein oft bewährter Seefahrer von großem Ruf" — Schluß! Nur nach der Erzählung von Magellans kläglichem Tod im Kampf mit den Einwohnern der Insel Mactan wird Pigafetta persönlicher. „Ich hoffe", schreibt er, „daß die Fama eines so edlen Kapitäns nicht mit unsrer Zeit erlöschen wird"; neben seinen anderen Tugenden sei Magellan der Standhafteste im ärgsten Mißgeschick gewesen, habe den Hunger besser ertragen als irgendeiner und habe sich auf Seekarten und Navigation am besten auf der Welt verstanden. In seiner Erdumsegelung beweise er Ingenium und Wissensdurst wie keiner zuvor [50]. Auch in diesem knappen Nachruf also rühmt Pigafetta zwar die Seemannstugenden und den Wissensdurst seines Kapitäns, kein Vergleich mit antiken oder literarischen Größen aber, keine rührende Bemerkung über das Schicksal, das gerade die großen Männer mit seinen Schlägen zu treffen pflege — Bemerkungen, wie sie nicht nur unsere Zeit, sondern auch die Humanisten des 16. Jahrhunderts lieben — fließt in seine Feder. Wir können somit wohl sagen, daß gerade jene Kreise, die — und sei es auch nur die geschäftliche Bedeutung der Entdeckungen erfassen, Kaufleute und Seeleute, viel zu sachlich sind, um sich auf Entdeckerkult, auf Personenkult einzulassen.

Auch die *Chroniken*, die die Entdeckungen erwähnen, befleißen sich zumeist einer ähnlich unpersönlichen Sachlichkeit. Es gibt jedoch unter ihnen Ausnahmen, die wohl der humanistischen Bildung des Verfassers entspringen. Ein Genueser Chronist, ein städtischer Beamter, bemerkt z. B. im Jahre 1506, daß die Brüder Kolumbus durch ihr höchst kühnes Wagnis und seine der Erinnerung werte Neuheit in ganz Europa zu großer Berühmtheit — claritas — gelangt seien; auch das Streben nach Gloria weiß er schon als Motiv der Spanier für ihre Unterstützung des Kolumbus anzuführen [51].

Humanistischer Einschlag pflegt sich auch bei den *Kosmographen* geltend zu machen. Petrus *Martyr* beginnt z. B. 1493 seine lateinisch geschriebenen Dekaden, eines der wichtigsten Quellenwerke über die Entdeckung Amerikas, mit der Behauptung, die Antike habe die Entdecker neuer Länder gött-

lich verehrt *), heutzutage sei zwar nicht Verehrung, wohl aber Bewunderung geboten; sie und die Herrscher, die sie gefördert hätten — d. h. wieder einmal die Mäzene — müsse man nach Kräften feiern. Hierauf erst beginnt der sachliche Bericht über die Fahrt [52]. Neben den Dekaden und dem Opus epistolarum des Petrus Martyr ragt unter den zeitgenössischen Kosmographien das Werk des Venezianer Ratssekretärs *Ramusio* Delle navigatione et viaggi von 1550 hervor; in drei Bänden gegliedert, bringt es eine ganz ausgezeichnete Sammlung von Originalberichten von Reisenden über Afrika, Asien und die neue Welt in italienischer Uebersetzung, bisweilen unterbrochen durch eigene völlig sachliche Artikel des Uebersetzers. Im dritten, amerikanischen Band ergreift Ramusio selber nur ein einziges Mal zu einem längeren discorso, der als Einleitung dient, das Wort. Und am Schlusse dieser Einleitung wird der sonst so sachliche Venezianer persönlich, erhebt er seine Stimme zu einer begeisterten Verteidigung des Entdeckers der Neuen Welt. Von Gott sei Kolumbus auserwählt und mit Seelengröße begabt worden, auf daß er sein Unternehmen ausführe, das wundervollste und größte seit unendlichen Jahrhunderten. Eifersüchtige Spanier seien durch Lügen bemüht, ihn um seine Gloria zu bringen, doch nicht diese Historiker, sondern Petrus Martyr spreche die Wahrheit. Bei den spanischen Granden lebe noch heute — 1550 — das Gedächtnis der großen Tat des Kolumbus; nach ihren eigenen Worten verdiene er eine Statue von Bronze, auf daß die Nachwelt in ganz Spanien den Spender solcher Schätze und solcher Größe des Reiches stets vor Augen habe **). Soviel sei nötig zur Verteidigung der Ehre — difesa dell' honore — eines so großen Mannes. Das edle Genua rühme sich eines so hervorragenden Mannes als seines Bürgers und brauche den Rangstreit mit keiner anderen Stadt zu scheuen, denn Kolumbus sei kein Dichter gewesen wie Homer, über den sieben Städte zankten: „sondern er war ein Mann, der der Welt eine zweite Welt geschenkt hat, eine Leistung *in Wahrheit unvergleichlich*

*) Gemeint sind offenbar Bacchus und Herakles.

**) Erst im 19. Jhdt. wurden den Entdeckern wirklich Denkmäler gesetzt. Vgl. dagegen unten S. 144 die Anm. über Baco.

größer als jene obige" [53]. Kolumbus größer als Homer — es kann nichts andres heißen — die Renaissance geht zu Ende! Freilich wäre es verfehlt, aus den Worten des entdeckungsbegeisterten Staatssekretärs in unzulässiger Verallgemeinerung herauszulesen, die literatenmäßige Färbung des Personenkults sei schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ernstlich im Verschwinden. Es steckt vielmehr Ramusio selber noch mitten drinnen im personenkultischen Hausrat der Literaten. Führt er doch im unmittelbaren Anschluß an die wiedergegebene Stelle einige nichtssagende Verse Senecas über Länder westlich des Ozeans an, die dem „spanischen" Dichter im furor poeticus, in prophetischer Eingebung, entfahren seien. Die für die Gloria und dabei doch für die Neuheit begeisterte Haltung einiger Kosmographen entspringt wohl der Mischung von ihrem sachlichen Interesse an den Entdeckungen und ihren literarischen Absichten und ist im Grunde doch eher der Ausnahmsfall.

Jene zeitgenössischen Zeugnisse über die Entdeckungen schließlich, die aus der Feder ausgesprochener *Literaten* stammen, also die Geschichts- und Sammelwerke und die Gedichte zeigen zumeist teils Verständnislosigkeit, teils bieten sie die üblichen Redewendungen der berufsmäßigen Unsterblichkeitsverleiher, angewandt auf die Entdecker. Von *Bembos* und des spanischen Hofhistoriographen *Marineo* zeitfremder Auffassung haben wir schon gehört. Noch mehr der Vergangenheit zugewandt zeigt sich ein Florentiner Sammelwerk De origine et laudibus scientiarum eines gewissen *Zacharias Lilius* von 1496, das in einem Abschnitt über die Durchschiffung des Ozeans zwar *antike* Entdecker und den spanischen König, also wieder den Mäzen, nennt, aber keinen einzigen modernen Entdeckernamen anzugeben der Mühe wert hält. Am lautesten aber spricht die literarisch-humanistische Gleichgültigkeit gegen die Entdecker aus den Commentarii urbani des *Rafael Volaterranus* *). In drei Bände, Geographie, Anthropologie und Philologie, gegliedert, will das

*) Sie waren sehr beliebt. Der Cat. of print. books enthält bis zum Jahre 1603 7 lateinische Drucke und eine italienische Uebersetzung. Unsre Zitate nach der Ausgabe bei Marnius 1603. Vgl. auch Comm. Col, III/2 Nr. 88.

lexikonartige Sammelwerk das Gesamtwissen der Zeit zusammenfassen. Der geographische Band — er umfaßt 439 Großfoliospalten — widmet als letztes Kapitel ganze fünf Spalten den „neuentdeckten Ländern"; geschrieben sind sie im Jahre 1503. Dort also erzählt Volaterranus allerlei Fabelhaftes über das Kap der guten Hoffnung und seine Entdeckung — aber ohne Diaz, über Kalikut — aber ohne Vasco da Gama; eine große Rolle spielen dagegen wieder die Mäzene Heinrich der Seefahrer, König Emanuel und Ferdinand von Kastilien *). Entdeckernamen finden sich mit je *einem* Beiwort — praefectus und dux — nur zwei: Cabral und Kolumbus. Daß aber die Wortkargheit nicht etwa der Sachlichkeit entspringt, ergibt sich aus dem Allerinteressantesten: der zweite, anthropologische Band bringt die — wie wir noch hören werden — übliche, diesmal höchst umfangreiche Sammlung von Berühmtheiten, von antiken und modernen viri illustres; aus dem geographischen Teil aber hat sich kein einziger moderner Entdecker in die literarische Ruhmeshalle hineinverirrt. Seefahrer nimmt eben ein Renaissanceliterat wie Volaterranus nicht für voll.

Der Bischof *Giovio* dagegen nahm 1554 auch Entdecker in seine Berühmtheitssammlungen auf und zwar öffnet er dreien von ihnen, offenbar da sie anderwärts nicht unterzubringen waren, jene Abteilung, die den kriegerischen Berühmtheiten gewidmet ist: es sind dies Kolumbus, Cortez und Tristan da Cunha. Seine Darstellung ist völlig beherrscht vom Ideal der Gloria. „Dies ist jener Kolumbus, der Entdecker einer zweiten, erstaunlichen und nie vorher gekannten Welt! Eine glückliche Konstellation heilbringender Gestirne hat, man muß es annehmen, seine Geburt herbeigeführt, auf daß die unvergleichliche Ehre der Genuesen, die herrliche Zier Italiens und die strahlende Leuchte unseres Jahrhunderts geboren werde. Der alten Heroen, des Herkules und des Bacchus Ruhm, deren Andenken einst die dankbaren Sterblichen in ewigen Schriftdenkmalen dem Himmel geweiht haben, hat

*) Auch auf die Ausbreitung des katholischen Glaubens legt Volaterranus großen Nachdruck, wie übrigens sehr viele zeitgenössische Entdeckungsberichte.

er verdunkelt", so beginnt Giovio seine Schilderung des Lebens und der Fahrten des Kolumbus *). Patriotische Ruhmsucht ist nach Giovio auch das einzige Motiv des Kolumbus für seine Entdeckungsfahrten: der Genuese habe die Spanier um ihre Gloria als Seefahrer beneidet, er habe es nicht ertragen, daß die Genuesen der Gelegenheit beraubt würden, sich gewaltigen Ruhm zu erwerben, deshalb sei er über den Ozean gesegelt [54]. Auf den gleichen Ton ist auch die Biographie des Cortez [55] gestimmt: unter allen spanischen Entdeckern hat *er* die größte Gloria, das Motiv auch für seine Entdeckung ist der Neid, diesmal wegen der Gloria des Kolumbus, auch er hat die Gloria des Bacchus übertrumpft **). Tristan da Cunha schließlich erhält gleichfalls eine Biographie jedoch mehr als indischer Vizekönig denn als Entdecker, eine Biographie, in der übrigens auch Magellan kurz erwähnt wird. Das kurze Schlußgedicht — ein solches verkündet am Ende jeder Biographie das Lob des Beschriebenen — ist diesmal nicht dem da Cunha, sondern einem Rhinozeros gewidmet, das nebst einem Elefanten von den Portugiesen nach Rom zum Papst gesendet wurde und dessen Schicksale auch in der Biographie selbst eine große Rolle spielen [56]. Man sieht, wie die Ruhmeshalle Giovios trotz ihres etwas deklamatorischen Anstrichs ganz wenig auch zum Kuriositätenkabinett hinüberschillert. Wie sehr aber in der Vorstellungsweise Giovios das Gloriaideal die sachliche Bedeutung der Entdeckungen zurückdrängt, zeigt sich am deutlichsten in seiner „Geschichte der Gegenwart". Dort kommt er vom Goldreichtum der Spanier her auf Amerika und die Entdecker zu sprechen, nennt als die ruhmreichsten Kolumbus, Cortez, Balboa und Magellan — bei Balboa ist übrigens schon ein seine Gloria einschränkender Hinweis auf die Konquistadorengreuel und seine Hinrichtung beigefügt — und wiederholt natürlich den echt humanistischen Gedanken von der verdunkelten Gloria

*) Nicht sehr viel anders kommen übrigens auch die sonstigen Berühmtheiten bei Giovio weg.

**) Die Eifersucht des Bacchus gegen Vasco da Gama ist übrigens die Wurzel der ganzen Intrigue auch in den Lusiaden des *Camoens*, über die in einem späteren Bande zu handeln sein wird.

des Herkules. Recht aufschlußreich für den Zeitgeist ist es nun, wie Giovio am Schluß der längeren Abschweifung angelangt, sich beim Leser entschuldigt. Er meint nämlich, er sei vom geschichtlichen Zusammenhang, dem contextus historiae, abgewichen nur zugunsten dieser „ruhmvollen, heroengleichen Männer“, um nämlich, „ihre Fama zu verewigen, wie ja auch die Griechen Erfinder und Entdecker in ihren Gesängen stets der Unsterblichkeit geweiht hätten“ usw. mit Gloria und Ingenium [57]. Daß vielleicht die Entdeckungen selber, auch ohne Ruhmverleiherabsichten etwas wichtiger sein könnten als der italienische Kleinstaatenzank — so wenigstens stellt sich der contextus historiae für den Betrachter des 20. Jahrhunderts dar — kommt dem Literaten des sechzehnten nicht in den Sinn.

Lokalpatriotischer gefärbt ist die Tätigkeit des Ruhmverleihers bei *Giustiniani* [58], einem Genueser Geistlichen, der in einer kommentierten Psalterausgabe von 1516 zu Psalm 18 — den Tatsachen entsprechend — bemerkt, als von Gott auserwählt habe sich auch Kolumbus angesehen, womit merkwürdigerweise der Uebergang zu einer langen, recht verständigen Schilderung des Lebens und der Fahrten des Genueser Entdeckers gegeben ist. „Dies war das Leben des hochberühmten Mannes, der ohne Zweifel zu den Göttern gezählt worden wäre, wäre er zur Zeit der griechischen Heroen geboren worden“, so schließt Giustiniani seine Kolumbusbiographie [59]. Das Motiv zu dieser in einem Psalter sehr auffälligen Abschweifung liegt offenbar vorwiegend im Genueser Lokalpatriotismus, denn Giustiniani hebt ausdrücklich hervor, wie Kolumbus seine Vaterstadt nie vergessen und noch im Testament eine Genueser fromme Stiftung bedacht habe, ein Zug, den Giustiniani auch in seiner Geschichte Genuas wiederholt, wo er gleichfalls wieder auf Kolumbus zu sprechen kommt [60].

Unter all diesen teils antikisierend-gegenwartsfremden, teils lokalpatriotischen, teils auf Mäzenatenverherrlichung eingestellten *) Abwandlungen der Entdeckergloria, ragt eine

*) Diese sehr auffallend z. B. in einem historischen Sammelwerk des

hervor, weil sie ein Motiv angibt und feiert, das den Renaissancerahmen zu sprengen geeignet ist. Es ist dies die Stelle über die Entdeckungen in *Guicciardinis* Geschichte Italiens von 1530. „Die Portugiesen und Spanier und vor allem Kolumbus, die Erfinder dieser höchst wunderbaren und gefahrvollen Seefahrt", heißt es dort, „ihre Erfahrung, ihr Fleiß, ihre Kühnheit, ihre Wachsamkeit und ihre Mühen, durch die unserem Jahrhundert Kenntnis von so großen und so unbekannten Dingen geworden ist, sind ewigen Ruhmes würdig. Aber noch preiswerter ist ihr Unternehmen, wenn sie solche Gefahren und Mühen auf sich genommen haben, nicht aus unmäßigem Durst nach Gold und Reichtum, *sondern um sich und anderen diese Kenntnis zu verschaffen* oder um den christlichen Glauben zu verbreiten" [61]. Die auch hier nur an zweiter Stelle genannte Ausbreitung des Glaubens mag nur eine konventionelle Zutat sein, denn den Glauben hat bekanntlich Guicciardini, wenn er nicht für die Oeffentlichkeit schrieb, nicht übermäßig hoch gehalten [62]. Ernst ist es ihm wohl nur mit der Erweiterung der Erkenntnis. Das aber ist etwas Neues. Ueber die Entdeckungsberichte hatten schon Martyr und Pomponius Laetus Freudentränen vergossen, Magellans Wissensdurst hatte Pigafetta gepriesen, mit solcher Deutlichkeit jedoch wie Guicciardini hat im 16. Jhdt. anscheinend kein einziger Bericht über die Entdeckungen den Eıkenntnistrieb gepriesen. Erweiterung der Erkenntnis als preiswürdiges Motiv menschlichen Handelns, das ist ein Gedanke, der wieder auf die Zeit Bacos, Descartes und Galileis hinweist und das Verblassen der Renaissance mit ihren Gloriaidealen ankündigt.

Ergebnis.

Wenn wir also zusammenfassen, ergibt sich, daß von einem nennenswerten Kult der Erfinder und Entdecker in der Re-

---

Sabellicus: Die Trefflichkeit der *Könige* und das Glück habe allen entschwundenen Ruhm der Erde wieder gebracht und Spanien und dem Leben überhaupt Glanz verliehen, unter den Auspizien der *Könige* habe eine spanische Flotte eine neue Welt erschlossen, Kolumbus, ein erfahrener Seemann, habe es als erster gewagt. Comm. Col. III/2 Nr. 73.

naissance kaum die Rede sein kann. Soweit man von einem solchen vor Baco und Campanella überhaupt sprechen darf *), hat er die Gedanken und Redewendungen aus dem fertigen Vorstellungsschatz der literarisch-humanistischen Unsterblichkeitsverleiher zu allermeist ohne wesentliche Umbildungen glatt übernommen. Nur ganz wenige Literaten haben sich sachlicher mit Erfindungen und Entdeckungen beschäftigt und ihre kulturelle Bedeutung gewürdigt. Das Publikumsinteresse an den unerhört neuen Dingen dagegen scheint, wie die hohen Auflagenzahlen gerade dieser Werke beweisen, recht lebhaft gewesen zu sein. Auf die Renaissancevorstellungen von hervorragenden Menschen könnten Erfindungen und Entdeckungen nur insoweit eingewirkt haben, als sie naturgemäß zu einer immer wiederholten stärkeren Betonung der „Neuheit", d. h. der Originalität hindrängten, als sie sonst den Literatengepflogenheiten entsprach. Von einer tiefgreifenden Einwirkung auf das literarische Persönlichkeitsideal ist jedoch in der Renaissance noch nicht die Rede: das Publikum, die in der lebendigen Wirtschaft wurzelnden Kapitalisten, Handels- und Manufakturherren sind noch neuheitseifriger als die literarischen Verkünder antikisierender Gloria. Erst im 17. Jhdt. bricht die Flut der Erfindungs-, Entdeckungs- und Neuheitsideale in den Kreis der Literaten ein, ersteht triumphierend die wirkliche Neuzeit und ihr Geist.

Die bildenden Künstler und ihr Aufstieg aus dem Handwerk.

Nach den Literaten und Mäzenen, Erfindern und Entdeckern müssen wir uns nunmehr wohl auch nach den bildenden Künstlern umsehen. Wir hatten gehört (S. 120 f.), wie

---

*) *Baco* stellt ausdrücklich die Erfinder über alle anderen Berühmtheiten (Nov. org. I, 129). In seiner Nova Atlantis sind als höchstes Nationalheiligtum zwei Galerien errichtet, in denen Hymnen gesungen, Kulthandlungen zelebriert und zu Gott um Erleuchtung der menschlichen Arbeit gebetet wird. In ihnen sind aus Messing, Marmor, kostbaren Hölzern, Eisen, Silber und Gold die Statuen von Erfindern und Entdeckern aufgestellt u. zw. nicht nur der atlantinischen, sondern von Europäern auch Kolumbus und — wie eine wuchtige Anklage liest es sich — zahlreiche in Europa selber unbekannte und vergessene (Works, Spedding, III, 166).

unbedenklich Vasari, Lionardo und Alberti nur den Ruhm als das höchste Ziel des Malers angeben. Um so auffälliger muß deshalb eine Aeußerung des etwa 1390 verfaßten Buches des Malers *Cennini* über die Kunst erscheinen. Auch Cennini nämlich verwirft wie Alberti ein halbes, Lionardo ein ganzes Jahrhundert später die Meister, die um des Gewinnes willen malen, aber ihnen stellt er nicht die Jünger der Gloria entgegen, sondern solche, „die nur aus Liebe und edlem Sinn zur genannten Kunst streben" [63]. Diese Worte klingen unseren Ohren vielleicht vertrauter als die früher wiedergegebenen der späteren Theoretiker, doch wenn wir näher zuhören, vernehmen wir aus ihnen die Stimme einer viel älteren Zeit: des Mittelalters mit seinen getreulichen Werkstattidealen. Bei Cennini nämlich, der vom Humanismus fast gar nicht, von theologischen Ueberlieferungen aber stark beeinflußt ist, ist die Kunst noch innig mit dem Handwerk verbunden: neben Anweisungen für die Tafelmalerei gibt er auch welche für das Bemalen von Fahnen, Schildern, Pferdedecken, Truhen, ja für das Schminken der Frauen [64]. Cennini hat als Maler noch nicht einmal jenes Stadium des Konflikts zwischen Mittelalter und Gloria erreicht, das der Literat Petrarca etwa zwei Generationen früher durchlebt hatte.

Die merkwürdige Rückständigkeit der Maler gegenüber den Literaten hat ihre Ursache in der sozialen Entwicklung. Während nämlich die Literaten, wie wir schon wissen, nicht von Bänkelsängern abstammen, sondern im 13. und 14. Jhdt. aus der sozialen Oberschicht hervorwachsen und sich bald zu einem Stand von hochangesehenen Ruhmverleihern verselbständigen, hat sich der Stand der bildenden Künstler viel langsamer von kleinbürgerlichen Handwerkerzünften losgelöst — genau wie in der Antike. Malerzünfte bestanden seit dem 12. Jhdt. und umfaßten z. B. in Florenz auch die Apotheker und Aerzte, in Bologna auch die Papiermacher [65]. Bei Dante z. B. kann das Wort artista bald den Künstler, bald den gering geschätzten Handwerker bezeichnen [66]. Noch im sienesischen Malerstatut von 1355 sind die Zunftzwecke und die Rechtsverhältnisse zwischen Gesell und Meister durchaus handwerkliche [67], ja in einer künstlerisch ganz rück-

ständigen Stadt wie Genua wollen noch gegen Ende des 16. Jhdt.s zünftlerische Maler die Ansiedlung eines fremden Meisters verbieten [68].

Ein solches Verhalten mutet jedoch fast anachronistisch an, denn schon im 15. Jhdt. beginnt langsam der Aufstieg der bildenden Künste aus der Zunft [69]. Es ist bemerkenswert, daß sich diese Loslösung in denselben Formen vollzieht wie in der Antike; auch in der Renaissance finden wir die Verwahrungen gegen die Einreihung der bildenden Künste unter die verachteten artes mechanicae*) z. B. um 1482 bei dem Vater Raffaels[70] und im Architekturtraktat der *Giorgio Martini*, 1509 in einem Lehrgedicht über die Malerei des *Lancilotti*, 1549 bei dem schon erwähnten *Michelangelo Biondo* [71], gegen 1590 bei dem ehemaligen Maler *Lomazzo* [72]. Diese protestierenden Anwälte der Künste pflegen dabei den beneideten Literaten ihre humanistische Argumentation zu entlehnen und in merkwürdiger Entstellung zu behaupten, in der Antike seien die bildenden Künstler viel höher geachtet gewesen als in der Gegenwart. Gegen 1440 setzt *Alberti*[73] in seinem Malereitraktat nach Vitruv und Plinius das hohe soziale Ansehen der antiken Maler breit auseinander, gegen 1460 verweist der Architekturtraktat des *Filarete* [74] auf die römischen Kaiser, die sich nicht geschämt hätten zu malen, während es „heute als Schande gelte", zwanzig Jahre später erinnert *Giovanni Santi* [75], der Vater Raffaels, sein „schnödes Jahrhundert", das die Malerei verachte, an das Verbot der Griechen, Skla-

---

*) Die Verachtung der Renaissanceliteraten gegen die artes mechanicae zeigt z. B. *Petrarcas* wütender Ausfall gegen einen Arzt, der „in unerhörtem Sakrileg die Rhetorik unter die Medizin, die Herrin unter die Magd, die ars liberalis unter die mechanica" gestellt habe. (Contra medicum quendam invectivae I. Zus. mit De sui ipsius et mult. ign. Genf 1609. S. 241). Daß der Streit um die Einreihung der bildenden Künste neben der sozialen Rivalität der Künstler und Literaten auch einen ökonomischen Hintergrund haben kann, hat für die analogen spanischen Verhältnisse *J. de Vasconcellos* gezeigt. In Spanien wurden nämlich von Handwerksarbeiten 10% des Verkaufspreises als Abgaben eingehoben, so daß 1633 und 1677 Prozesse mit dem Fiskus darüber geführt werden, ob auch Gemälde unter der Abgabe stünden. (Hollandaausgabe. Quellenschr. N.F. Bd. 9, Wien 1899 S. XCV und XCIX).

ven im Zeichnen zu unterrichten, ein Argument, das schon bei Alberti und Filarete aufmarschiert war, ja noch von Michelangelo berichtet 1553 *Condivi*[76], er habe zur Kunst „nur Adelige, nicht Plebejer" zulassen wollen, „wie dies auch die Alten gepflegt" hätten.

Genau wie in der Antike suchen ferner die bildenden Künstler die Lösung vom Handwerk und soziales Ansehen zu erreichen, indem sie sich zunächst an die *Wissenschaft*, d. h. an die Literaten anlehnen. So betont *Alberti* um 1440, daß kein Maler ohne genaue Kenntnis der Geometrie gut malen könne und beruft sich hiebei auf *Pamphilos*, der an der Wende des fünften vorchristlichen Jahrhunderts wirklich die gleiche Argumentation in der gleichen sozialen Absicht vorgebracht hatte[77]. Ebenso beruft sich auf Pamphilos zwanzig Jahre später *Filarete*[78] und auch *Raffaels Vater* beweist die nicht-mechanische Natur der Malerei durch den Hinweis auf die Geometrie[79]. Nicht nur Alberti beginnt deshalb seinen Malereitraktat mit der rein geometrischen Theorie der Perspektive, sondern die Mitte des 15. Jhdt.s zeitigt überhaupt innigste persönliche und sachliche Beziehungen zwischen Malern und Herausgebern des Euklid, Kunsttheoretikern und Geometern[80].

Aus den gleichen, d. h. aus sozialen Motiven stellt noch *Lionardo* um 1500 gleich an die Spitze seines Traktats die Behauptung, die Malerei sei eine scientia, eine Wissenschaft. Den Beweis stützt er indes weniger rationalistisch auf die Mathematik als empiristisch auf die sinnliche Erfahrung: in ihr und nur in ihr sieht er die notwendige Grundlage der Malerei wie jeder wahren Wissenschaft[81]. Deutlicher wird die eigentliche Absicht Lionardos, wenn er später ausführt, die Malerei sei weder eine mechanische noch auch eine halbmechanische Kenntnis — cognitione —, denn sie beginne mit der Erfahrung, d. h. im Geiste ihres Denkers, ihres speculatore, und erst zum Schluß komme die Tätigkeit der Hand. Nur die Unwissenheit der scrittori, d. h. der Literaten, habe sie aus den Wissenschaften ausgeschlossen, was ihr aber nicht geschadet habe[82]. Der als Handwerker gering geachtete Maler wehrt sich hier gegen das Mundwerk der Literaten —

freilich unter prinzipieller Aufgabe der alten Handwerksideale.

Die ganze Strömung mündet am Ende des 16. Jhdt.s, zur Zeit der Manieristen und Epigonen, schließlich in die Lehre von der „inneren Zeichnung", die der äußeren vorangehen müsse [83], d. h. in der völligen Literarisierung der bildenden Kunst. Auch äußerlich wird die Ausbildung der Künstler aus der Werkstatt in die neugegründeten Akademien verlegt, deren älteste in Rom 1577 nach dem Vorbild der Literatenakademien ersteht und der bald andere in Florenz und Bologna folgen [84]. Zugleich erobern die Maler immer mehr das Amt und soziale Ansehen des Unsterblichkeitsverleihers gleich den Literaten. Schon Lionardo führt zugunsten der Maler an, daß sie die Bildnisse berühmter Männer der Nachwelt überliefern [85], *Aretino* rät deshalb dem Maler nur berühmte Leute zu portraitieren [86] und 1571 führt *Francesco Bocchi* breit aus, daß der Künstler um so höher stehe, je höhere Menschen er darstelle [87]. Daß die soziale Verschiebung auch theoretisch, in der Bewertung der Genres, in der zunehmenden Vorliebe für das würdevolle Portrait, den antikisierenden Vorwurf, die Historie, in der Geringschätzung der Landschaft zum Ausdruck kommt, ist selbstverständlich. So sind dieselben bildenden Künstler, die noch zur Zeit Cenninis, am Ende des 14. Jhdt.s handwerklichen Idealen angehangen hatten, zweihundert Jahre später zu freien Künstlern aufgestiegen, die sich als Virtuosen fühlen und auf Beziehungen zu Fürsten und verliehene Adelstitel stolz sind. Mit dem Aufstieg des fürstlichen Absolutismus und der gegen Ende des 16. Jhdt.s zunehmenden Bedeutung des Hofadels steigt nämlich in dem immer mehr hispanisierten Italien des beginnenden Barock auch die Titelsucht und Titelverleihung, so daß auch conti und cavalieri unter den Malern häufiger aufzutreten anfangen [88].

Trotz dieser sozialen Wandlung des Handwerkers zum literarisierten Hofmaler und reisenden Virtuosen darf aber nicht übersehen werden, daß auch um die Mitte des 16. Jhdt.s der handwerkliche Einschlag in der bildenden Kunst noch immer weit stärker ist als etwa in unserer Zeit. Derselbe *Va-*

sari, der von einem Maler des 15. Jhdt.s berichtet, er habe „wie damals die hervorragendsten Meister auch Truhen bemalt, während sich heute jeder Maler dessen schämen würde", erzählt von einem andern ganz naiv, er habe die Malerei mit einer arte piu bassa, einer niedrigeren Kunst, nämlich dem Wirtsgewerbe vertauscht [89]; derselbe *Cellini*, der als Hofbildhauer von Franz I. hoch geehrt wurde, küßt dem Literaten Bembo — der aber damals noch nicht Kardinal war — die Hand *), wird von dem Kardinal Salviati wegen Nichtfertigstellung einer bestellten Arbeit mit der Galeere bedroht, hat als junger Gesell Schwierigkeiten, wenn er seinen Meister wechseln will und bemißt voll Handwerkerstolz den Wert seiner Arbeit nach dem erzielten Erlös [90]; derselbe *Michelangelo*, der in Gegenwart des Papstes den Hut aufbehält und um dessentwillen ein Kardinal von den päpstlichen Dienern verprügelt wird, hat als Knabe den Widerstand des Vaters zu überwinden, der den scultore nicht vom scarpellino, den Bildhauer nicht vom Steinmetz unterscheidet, und baut sich für das sixtinische Deckengemälde sein Gerüst voll Stolz auf seine technischen Kenntnisse selber [91]. Besonders das Fehlen der Differenzierung zwischen bildenden Künstlern und Ingenieuren ist für die Hochrenaissance charakteristisch. *Filarete* z. B. schildert in seinem Architekturtraktat ebenso Palastbauten wie Kanäle und einen drehbaren Turm, seine Liste antiker Künstler enthält auch Archimedes als den Erfinder der Krans [92], *Lionardo* malt seinen Mäzenen nicht nur Bilder, sondern baut ihnen auch Geschütze und auch *Egnatius*

*) Auch die im 16. Jhdt. sich ausbreitende Sitte des Handkusses ist ein Zeichen der Hispanisierung Italiens und der höfischen Formen, die die Beziehungen der Künstler und Literaten zu ihren Mäzenen annehmen (vgl. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe, 2. Aufl. Berlin 1880, I. S. 5). Mit Handkuß zeichnen zum Unterschied von der Gepflogenheit früherer Künstler *Tizian* und *Giulio Romano* ihre Briefe (a. a. O. Nr. 94, 96, 98, 120—124), widmet 1550 *Vasari* die erste Ausgabe seiner Viten dem Cosimo Medici, 1571 *Bocchi* demselben seinen Donatellotraktat, ein gewisser *Licinio* dem Scipio Gonzaga seine Ausgabe der Poetik des Tasso (Venedig 1587). Gemäß dem spanischen Hofzeremoniell küßt *Tizian* Karl V. und Philipp II. brieflich gar den Fuß (a. a. O. Nr. 96 u. 101), ebenso wie *Cervantes* dem Grafen Lemos in seiner Widmung des Don Quixote, 2. Teil.

stellt in seiner Berühmtheitsliste einen Architekten, die Geschütze, den Buchdruck und Kolumbus in dasselbe Kapitel zusammen (vgl. S. 133). Offenbar existiert für das Renaissanceempfinden eine Schicht von Handarbeitern, die für ihren Beruf ein besonderes Ausmaß von Wissen benötigen, eine Schicht, zu der die Künstler, Techniker, bisweilen auch die Musiker und Instrumentenbauer, sowie die Aerzte gehören. Besonders das erste Kapitel der Selbstbiographie *Cellinis* zeigt, wie Musik, Instrumentenbau, Kunsthandwerk und Kunst in derselben Familie und derselben Person vereinigt auftreten können und ebenso sind die Beziehungen der Aerzte einerseits zur Kunst, anderseits zur Technik des öfteren anzutreffen (vgl. S. 145 u. S. 131). Die Existenz dieser im 16. Jhdt. durch die einsetzende Berufsdifferenzierung freilich schon ziemlich zersetzten Schicht darf bei der richtigen Einschätzung der Vielseitigkeit z. B. eines Alberti und Lionardo nicht übersehen werden.

Der Paragone.

Wir haben uns bei dem sozialen Aufstieg der Künstler etwas länger aufgehalten, weil nur aus ihm zwei Erscheinungen sich richtig verstehen lassen, die für die Renaissanceauffassung der künstlerischen Persönlichkeit bedeutsam sind: der Rangstreit der Künste, der sog. Paragone und die Wendung des Interesses vom Werk auf den Künstler. Der literarische Rangstreit zwischen verschiedenen Berufsgruppen von Ruhmesanwärtern *) taucht zuerst gegen Ende des 14. Jhdt.s auf bei *Cennini.* Eine gewisse Rivalität mit den Literaten nämlich zeigt sich schon in Cenninis sonst ganz handwerklich gesinntem Traktat, denn seine Rangordnung führt von der Wissenschaft über die Malerei herab zur Dichtkunst. Deshalb fordert er vom Maler, sein Leben solle immer so sein, als hätte er Theologie, Philosophie oder andre Wissenschaften

*) Die reichhaltige Rangstreitliteratur des Mittelalters dagegen betraf nicht rivalisierende Berufsgruppen, sondern Mann und Frau, Ledige und Verheiratete, Körper und Seele u. a. m. Vgl. Steinschneider: Rangstreitliteratur, Wiener Berichte, Bd. 155, 1906.

zu studieren und empfiehlt ihm, halb theologisch, halb kleinbürgerlich, Mäßigkeit im Essen, Trinken und Geschlechtsgenuß. Mit dem Dichter könne der Maler rivalisieren, denn auch er brauche Phantasie [93]. Auf Cennini folgt etwa zwei Menschenalter später *Filarete*, der den Vorzug der Malerei vor der Skulptur eingehend begründet [94]. Am ausführlichsten behandelt aber findet sich der Paragone um 1500 bei *Lionardo*, der ihm das erste Buch seines Malereitraktats zur Gänze einräumt und dabei eine ganze Fülle sozialgeschichtlich überaus interessanter Bemerkungen sich entschlüpfen läßt [95]. Zuerst und am breitesten begründet wird der Vorzug der Malerei — die Lionardo, wie wir schon wissen, als Wissenschaft auffaßt — vor der Poesie. Die Malerei sei keine arte meccanica, kein Handwerk, denn diese schnöde Bezeichnung erkläre sich nur daraus, daß die Maler ihre Werke nicht schriftlich selber lobten gleich den Dichtern — eine treffende Bemerkung, die auf die Funktion der Renaissanceliteraten als Ruhmverleiher ein helles Streiflicht wirft. Die Hände des Malers bildeten nur, was seine Phantasie erfinde, doch auch die Dichter schrieben mit der Hand. Auch über diesen Hinweis dürften sich die das Handwerk verachtenden Literaten kaum sonderlich gefreut haben. Es erhielten, fährt Lionardo fort, auch die Dichter Bezahlung, doch sei dies keineswegs schmählich, denn jede Mühe verlange Lohn [96]: ganz offenbar bekennt sich Lionardo als Maler viel rationaler zu seinen wirtschaftlichen Grundlagen als die standesstolzen literarischen Ruhmverleiher. Die Malerei — so wird schließlich der Streit erledigt — sei der Dichtkunst ebenso überlegen, wie das Organ des herrlichsten Sinnes, das Auge, dem Ohr [97]. Als zweiter schließt sich an der Rangstreit mit der Musik, die auch die Hände brauche, aber dennoch allgemein nicht als mechanische Kunst gelte [98]. Es ist in der Tat merkwürdig, daß wie in der Antike, so auch zumeist in der Renaissance die Musik zu den freien Künsten zählt, eine Merkwürdigkeit, die wohl aus religiösen und kultischen Zusammenhängen sich erklärt *). Auch die Musik aber wird von Lionardo zwar als

---

*) Die Entwicklung der Musiker wird in einem späteren Bande unserer Untersuchung nachgetragen werden. In der Renaissance ist ihre Stellung

Schwesterkunst bezeichnet, doch *unter* die Malerei gestellt. Breit ausgesponnen folgt der lehrreiche Streit gegen die Skulptur. Diese sei *keine* Wissenschaft, sondern eine arte mecanicissima, eine höchst mechanische Kunst, weil sie ihrem Werkmeister Schweiß und körperliche Ermüdung erzeuge. Beim Maler nämlich sei die geistige, beim Bildhauer die körperliche Ermüdung größer und überdies sei dieser bei der Arbeit mit Marmorstaub beschmutzt gleich einem Bäcker [99]. Die Argumentation Lionardos macht wohl völlig deutlich, wie fremd ihm — gerade dem durch moderne Brillen als Universalgenie gesehenen Lionardo selber — die Vorstellung unserer Zeit ist, das „Genie" sei erhaben über die Art seiner Betätigung und könne sich auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst gleich gut zum Ausdruck bringen. Zwar führt auch er öfters das Ingenium ins Treffen — Skulpturen würden nicht mit solcher Trefflichkeit des Ingeniums verfertigt wie Bilder, sie erforderten geringere Mühe des Ingeniums, die Bildhauerei sei überhaupt di minore ingegno [100] — aber sein Begriff des Ingeniums ist noch durchaus nicht formal und parteilos wie der moderne, sondern stark von sachlichen Zielen und sozialen Wertungen durchsetzt. Das gleiche gilt von dem Personenkult der Renaissance im allgemeinen: in Gestalt des Paragone zeitigt er genau die gleiche sozial bedingte Rivalität der diversen Gruppen von Ruhmesanwärtern wie die voralexandrinische Zeit der Antike. Wenn das 16. Jhdt. dagegen unseren formalen Geniebegriff gekannt hätte, so hätte es einfach erklärt, nicht auf den Unterschied der Künste, sondern darauf komme es an, ob der Künstler ein Genie sei oder ein Dutzendmensch; es hätte nie jene Unzahl von Künstlern und Literaten hervorgebracht, die sich über den Rangstreit der Künste die Köpfe zerbrochen und die Federn stumpf geschrieben haben *).

---

etwas schwankend: sie gehören bald zur gelehrten Geistlichkeit, bald zu den Instrumentenbauern, Sängern, Spielleuten, d. h. zu Mechanikern und Lustigmachern. Im allgemeinen Berühmtheitskult der Renaissance spielen sie keine sonderliche Rolle.

*) Der Rangstreit äußert sich übrigens bisweilen ganz naiv auch in der künstlerischen Produktion selbst. *Giorgione* z. B. malt „zur ewigen Be-

Der Paragone nämlich wird fortgeführt 1528 im Cortegiano des *Castiglione* [101], 1549 in Abhandlungen des Historikers *Varchi* und des Literaten *A. F. Doni* [102], 1550 von *Vasari* in der Einleitung zu seinen Viten [103] und von *Cardanus* in seiner Schrift De subtilitate [104]. 1564 veranlaßt Varchi eine Anzahl von Künstlern, darunter auch Michelangelo, Cellini und Vasari zu brieflichen Aeußerungen über das Thema [105], auch in einem kleinen hinterlassenen Aufsatz äußert sich Cellini darüber [106], ebenso auch 1584 ein Geistlicher *Raffaele Borghini* [107]. 1600 übersiedelt er nach Spanien [108] und schließlich geht er über in jene nur mehr theoretischen Grenzstreitigkeiten zwischen den verschiedenen Künsten, wie wir sie z. B. aus *Lessings* Laokoon kennen. Daß in diesem ganzen Streit die Bildhauer wie die Maler jeweils für ihre Kunst Partei ergreifen, ist weiter nicht verwunderlich. Merkwürdiger, da der Meister ja beide Künste vereinigte, ist *Michelangelos* Brief an Varchi: er lehnt zuerst den ganzen Rangstreit als unfruchtbar ab, zumal beide Künste „aus ein und derselben Intelligenz" entsprängen, gibt aber dann doch der Skulptur den Vorzug [109]. Auch *Vasaris* Brief berichtet, Michelangelo habe zu dem Streit spöttisch gelächelt und bemerkt, Plastik und Malerei hätten denselben Zweck, der von beiden sehr schwer erreicht werde [110]. Aehnlich gelangt Vasari selber in der Einleitung zu seinen Viten nach sehr ausführlicher Erörterung beider Standpunkte zu dem Ergebnis, beide Künste seien Zwillingsschwestern, gezeugt von *einem* Vater, dem disegno, der Zeichnung: Michelangelo habe sie beide vereint und zu göttlicher Vollendung gebracht. „Und damit Schluß mit dem ganzen Disput" [111]! Vasaris vermittelnde Lösung nähert sich immerhin der formalen Auffassung unserer Zeit, besonders auch der Abschluß des ganzen Parteizanks durch den Hinweis auf eine hervorragende Künstlerpersönlichkeit.

---

schämung der Bildhauer" einen hl. Georg, der sich in einem Wasserbecken und mehreren Spiegeln spiegelt. Die Bildhauer pflegten nämlich den Malern vorzuwerfen, sie könnten die Gegenstände nur von einer einzigen Seite gesehen, wiedergeben. (Schlosser a. a. O. IV, S. 21).

Es ist an der Zeit, daß wir dieses allmähliche Hervortreten der Persönlichkeit des Künstlers verfolgen. Schon zur Zeit, da die bildende Kunst sich vom Handwerk noch nicht gelöst hatte, wird neben dem Werk auch der Künstler Gegenstand eines gewissen Interesses. Schon *Dante* erzählt vom Ruhm Cimabues und Giottos [112], Künstleranekdoten finden sich im 14. Jhdt. bei einem Dantekommentator und in den Novellen *Boccaccios* und *Sacchettis* [113], wobei freilich die „künstlerische“ Seite der behandelten Meister eine sehr geringe Rolle spielt — man denke etwa an die Possen des Malers Buffalmacco im Decamerone —; um 1400 aber zählt *Filippo Villani* in seiner Lobschrift auf Florenz neben anderen Berühmtheiten der Stadt auch einige Künstler auf [114], eine Schrift, die dann Ende des 15. Jhdt.s von dem Humanisten *Manetti* im gleichen Sinne fortgeführt wird [115]. Schon um die Mitte des 15. Jhdt.s war, enthalten in den Kommentarien des humanistisch und wissenschaftlich gerichteten *Ghiberti*, die Selbstbiographie eines Künstlers entstanden, die erste ihrer Art, die freilich noch mehr von den Werken als der Person des Meisters erzählt [116]. Die Reflexion auf die Person des Künstlers nimmt nun rasch zu, Verzeichnisse von Künstlern mit knappen Würdigungen ihrer Leistung werden eine häufige Erscheinung. Wir finden sie um 1440 in einer Lobschrift auf Padua, um 1457 in einem Verzeichnis von Berühmtheiten des *Bartholomaeus Facius* [117], um 1482 in der schon erwähnten Terzinenchronik von Urbino des Vaters von Raffael, *Giovanni Santi*, um dieselbe Zeit in einer Lobschrift auf Florenz des *Ugolino Verini* [118], um 1497 in der Vorrede zu einem halbmathematischen Werk des *Luca Pacioli* [119], 1506 in den schon erwähnten Commentarii urbani des *Raphael Volaterranus* [120].

Von antiken Künstlern findet sich ein merkwürdiges Verzeichnis in dem um 1460 entstandenen Architekturtraktat des *Filarete*. Filarete entwirft nämlich den Plan einer Ruhmeshalle, deren Wände mit den Bildern von „Bekennern vieler Künste“, jeder sein Meisterstück in den Händen tragend, ge-

schmückt sind. Gemäß der innigen Verbindung der Kunst mit dem Ingenieurwesen sind aber neben den Künstlern auch „Erfinder nützlicher Dinge" in die Zahl der Dargestellten aufgenommen. So enthält Filaretes Liste neben zahlreichen antiken Künstlern wie Phidias, Praxiteles, Alkamenes einige antike Erfinder in unserem Sinn wie Archimedes — der einen Kran in der Hand hält — aber auch sonderbare Gestalten wie Sardanapal, den Erfinder des Federbettes, Zoroaster, den Sohn Noahs und Erfinder der Magie, oder gar Endymion, den Erforscher des Mondes *). Moderne Künstler und Erfinder dagegen fehlen [121]. Dafür kennt Filarete schon die innige Beziehung zwischen Werk und Meister. Er fordert, daß jeder Künstler seine Werke signiere — nur manche unterließen dies aus Nachlässigkeit oder weil sie nicht eben tüchtig wären — und findet es der philosophischen Spekulation würdig, zu untersuchen, woher es komme, daß man, wie aus den Buchstaben den Schreiber, so aus einem Portrait den Maler erkennen könne [122].

Um die Mitte des 15. Jhdt.s tauchen auch schon naturgemäß viel breiter und individueller gehaltene Biographien von *Einzel*künstlern auf, so die beiden anonymen des Alberti und des Brunellesco [123]. Im 16. Jhdt. schließlich nimmt die Künstlerbiographik Literatenzüge an und verliert den Zusammenhang mit der Werkstatt. Es erstehen die Biographiensammlungen des Großkaufmannes *Antonio Billi*, des *Anonymus der Magliabecchiana*, der Geistlicher gewesen sein dürfte, und des Komödiendichters *Gelli* [124]. Der Michelangelokultus setzt ein, so in der Schrift von 1549 des entlaufenen Geistlichen *Antonio Francesco Doni* [125] und dem Traktat Da pintura antiga von 1550 des portugiesischen Malers *Hollanda*, einem Werk, das in seinem zweiten Teil Künstlerverzeichnisse und Gespräche mit Michelangelo enthält. Die ganze Künstlerbiographik gipfelt in der berühmt gewordenen Sammlung von Maler- und Bildhauerviten des Malers *Vasari*, die 1550 in erster, 1568 in zweiter, um Portraits und einem An-

*) Wir erkennen wieder die unsachliche, nur vom Gloriaideal beherrschte Stellung der Renaissance zu den Erfindern.

hang über noch lebende Künstler vermehrter Auflage erschien. Die erste Auflage hatte von Lebenden nur Michelangelo u. zw. an letzter Stelle als krönenden Abschluß des Werks und unübersteigbaren Gipfel der künstlerischen Entwicklung behandelt. Der große Erfolg des Werks zeigt sich in dem schnellen Verkauf der starken Erstauflage, den Vasari selber berichtet [126]; von der Mitte des 17. Jhdt.s ab wurde es dann immer wieder neu aufgelegt. Die einzelnen Biographien sind bei Vasari breit ausgeführt und mit lobenden Werturteilen zumeist überreich ausgestattet, die Künstler erscheinen durchaus individualisiert. Auch die individuelle Note der Kunstwerke ist für Vasari schon durchaus selbstverständlich und nicht mehr ein philosophisches Problem wie für Filarete. Nach seiner eigenen Angabe nämlich stützt er seine Berichte nicht nur auf literarisches Quellenstudium, sondern auch auf Autopsie der Bilder, denn ein eifriger Maler erkenne durch lange Uebung die verschiedenen Manieren der Künstler ebenso sicher wie ein Kanzleibeamter die Schriften seiner Amtsgenossen [127]. Sogar die historisierende Wertungsweise kennt Vasari schon. Er selber erklärt, die Künstler nicht absolut, sondern relativ, d. h. mit Rücksicht auf Zeit, Ort und Umstände zu loben. Wenn Giotto z. B. zu Michelangelos Zeiten gelebt hätte, so wäre er ganz anders zu beurteilen; es sei aber der in seinem — Vasaris — Jahrhundert erreichte Gipfel der Vollkommenheit ohne die Vergangenheit unmöglich [128]. Wie man sieht, hat die Reflexion bei Vasari schon einen ansehnlichen Grad erreicht und zu einem recht parteilosen und formalen Standpunkt geführt, wie ja auch aus seiner schon erwähnten Stellung zum Paragone, seiner gleichmäßigen Behandlung von Malern und Bildhauern hervorgeht. In der Tat vertritt er durchaus die unhandwerklichen, virtuosenmäßigen und literarischen Kunstideale der Manieristenzeit und fühlt sich als Angehöriger einer Epoche des bevorstehenden Niedergangs der Kunst. Seine epigonenhafte Einstellung wird in einem weiteren Zusammenhang noch zu erörtern sein.

Mit Vasari sind wir hart an die Grenze jenes Zeitabschnittes gelangt, der hier zu behandeln ist. Erwähnung verdient noch

die 1553, zwischen Vasaris erster und zweiter Auflage erschienene Michelangelobiographie des Malers *Condivi* [129]. Die Stärke des Michelangelokultes zeigt sich nicht nur in der sehr bemerkenswerten Tatsache, daß noch bei des Meisters Lebzeiten seine Biographie erscheinen konnte, sondern auch in Condivis Widmungsschreiben an den Papst Julius III. Durch seine Schrift erhofft Condivi sich zu gewinnen des Papstes Gunst und den Ruhm, Diener und Schüler eines Michelangelo zu sein, „der eine der Fürst der Christenheit, der andere der der Zeichenkunst“. Fünfzig Jahre früher wäre eine solche Nebeneinanderstellung wohl ebenso unmöglich gewesen wie fünfzig Jahre später — in der Zeit der Gegenreformation. Gegen den Michelangelokult setzt um die gleiche Zeit auch schon eine literarische Reaktion ein. 1557 nämlich erschien in Venedig ein Dialog über die Malerei aus der Feder eines dem Aretino und Tizian nahestehenden Literaten *Dolce*, eine Schrift, die im wesentlichen den Beweis der Ueberlegenheit Raffaels über Michelangelo gewidmet ist [130]. Auch in dieser wertenden Kunstbetrachtung — Dolce stellt eine Art Proportion auf, Raffael verhalte sich zu Michelangelo wie Petrarca zu Dante, wie der Mai zum September [131] — kommt das persönlich gerichtete Kunstinteresse der Zeit zum Ausdruck. So ist es nicht verwunderlich, daß auch unter den Künstlern selbst die Selbstbiographik auflebt: innerhalb weniger Jahre um und nach 1560 entstehen Selbstbiographien und memoirenartige Aufzeichnungen von Benvenuto *Cellini*, Baccio *Bandinelli*, Raffael da *Montelupo*, *Lomazzo* und *Zuccaro* [132].

Künstler und Werk.

Wenn wir rückschauend die Entwicklung überblicken, so zeigt sich deutlich, daß vom 13. bis zum Ende des 16. Jhdt.s zugleich mit der Loslösung der Kunst vom Handwerk der Künstlerruhm ansteigt und auch die Person des Künstlers immer stärker das Interesse an sich zieht. Restlos ausgewirkt hat sich diese Wendung des Interesses erst zur Zeit des epigonenhaften Manierismus und der völligen Literarisierung

der Kunst. Gegen Ausgang der Renaissance zeigen sich sogar leise Ansätze der modernen Wertungsweise, die den Künstler geradezu *über* das Werk stellt. Bloß mit dem sozialen Aufstieg der Künstler hängt es zunächst zusammen, wenn die Sitte der Frührenaissance entschwindet, bei Bestellungen dem Künstler bis in alle Einzelheiten genaue Aufträge über das gewünschte Kunstwerk zu erteilen. Wenn aber ein sammelnder Mäzen schon 1524 von *Sebastiano del Piombo* ein ganz beliebiges Gemälde, nur keine Heiligengeschichte bestellt, wenn derselbe 1531 ein Werk von *Michelangelo* verlangt, „gleichgültig, ob Malerei oder Skulptur", so ist — vorerst vom Sammlerstandpunkt her — der Künstler wichtiger geworden als das Werk [133]. Auch *Condivis* Lob der *unvollendeten* Statuen Michelangelos — ihr skizzenhafter Zustand, lo sbozzo, verhindere nicht die Vollendung und Schönheit des Werks — zeigt ein starkes Vordringen der persönlichen Bewertung, denn der ästhetische Wert der Skizze ist wohl mehr Persönlichkeits- als Sachwert [134]. Noch deutlicher wird die persönliche Kunstbewertung dreißig Jahre später in einer an die Florentiner Akademie gerichteten Lobschrift *Bocchis* auf die St. Georg-Statue Donatellos. Bocchi nämlich will nur die „Schönheit und Lebendigkeit" loben, als welche Fertigkeiten des Bildhauers seien, nicht aber Wesenheiten der Bildhauerkunst. Mit diesen etwas unklaren Worten will Bocchi wohl sagen, vor allen sachlichen Eigenschaften des Werks komme es ihm auf die persönliche Note an. Er führt nämlich gelehrt-akademisch weiter aus, jene beiden Eigenschaften seien nicht erlernbar, sondern nur durch hohes Ingenium erfaßbar, bei Donatello seien gerade sie besonders entwickelt und daher sei es natürlich, daß der Traktat lieber von ihnen spreche, welche Donatello insbesondere besitze, als von jenen allgemeinen Eigenschaften, die bei mehreren vorkämen [135]. Wohl am weitesten aber geht in der reflektierenden Wertung *Hollanda*. In seinem ersten Dialog läßt er Vittoria Colonna, die Freundin Michelangelos, zu diesem geradezu sagen: „*Ich* schätze euch mehr als eure Werke; die euch nicht kennen, die schätzen den *geringeren Teil von euch*, nämlich die Werke eurer Hände" [136]. Freilich schwächt der Zusammenhang die

Tragweite des Satzes ein wenig ab. Vittoria will nämlich mit ihren Worten nur die große Liebenswürdigkeit des sonst so verschlossenen Meisters rühmen, die Liebenswürdigkeit, mit der er ihr ein architektonisches Gutachten abgibt, um das sie ihn gar nicht zu bitten gewagt hatte. Wie Christus erhebe er die Niedrigen und erniedrige die Mächtigen, meint Vittoria bescheiden. Für gewöhnlich tue Michelangelo aber ganz recht, wenn er unnützen Gesprächen ausweiche und sich nicht von jedem Fürsten seine Arbeitszeit rauben lasse. So sehr hier auch der große Künstler schon jede soziale Rangordnung durchbricht, wird also Michelangelo doch wohl mehr wegen seiner gütigen Freundlichkeit als wegen seiner geistigen Bedeutung über sein Werk gestellt. Immerhin bezeichnen die Worte Hollandas und daneben etwa die historisierende Wertungsweise Vasaris den äußersten Grad der Reflexion, bis zu dem der Gloriakult der Renaissance und dies nur selten vorgedrungen ist. Wirklicher Subjektivismus dagegen findet sich in der Renaissance ebensowenig wie in der Antike.

2. Kapitel.

Die Zusammengehörigkeit der Berühmtheiten und die Mitweltsvorstellungen.

Die Sammelbiographik.

Schon im Verlauf unserer bisherigen Betrachtungen sind uns mehrmals Biographiensammlungen untergekommen, Sammlungen, die unverkennbar und bewußt die antike viri illustres-Literatur fortsetzen. Wir hatten uns aber nur um die Stellung dieser Sammelbiographik zu den Erfindern und Künstlern bekümmert, während doch offenbar auch die Entwicklung der ganzen Literaturgattung selbst, besonders aber die Grundsätze, nach denen man die verschiedenen Berühmtheitsgruppen vereinigt, Aufschlüsse über die Vorstellungen der Renaissance von überragenden Menschen versprechen. Diese Aufschlüsse müssen wir nunmehr zu gewinnen suchen, auch wenn das Material, das hier überblickt werden soll, durchaus

nicht den Anspruch auf absolute Vollständigkeit erheben kann — und vielleicht etwas trocken anmuten mag.

Die lange Reihe sammelbiographischer Schriften der Renaissance beginnt schon im 14. Jhdt. mit *Petrarca* und *Boccaccio. Petrarcas* Werk De viris illustribus — es wurde von einem Schüler fortgesetzt und bald auch ins Italienische übersetzt [1] — reiht nur Biographien altrömischer Staatsmänner von Romulus bis Trajan aneinander, die neun Bücher *Boccaccios* De casibus virorum illustrium umfassen dagegen, anhebend mit Adam und Eva, biblische und antike Männer und Frauen, widmen die letzten einundeinhalb Bücher dem Mittelalter und legen, wie schon der Titel andeutet, besonderen Nachdruck auf den Unbestand des Schicksals. Petrarca will die Römergloria seinen Zeitgenossen als Vorbild hinstellen, Boccaccio dagegen schreibt eher eine halb mittelalterliche Erbauungsschrift mit stark moralisierender Tendenz als eine Verherrlichung des Gloriaideals. Noch demselben, dem 14. Jahrhundert entstammt auch die uns schon bekannte Kuriositätensammlung De originibus rerum des *Pastrengus* (S. 130), die u. a. auch Städtegründer und „Erfinder" behandelt.

Lokalpatriotische Sammlungen.

Die Wurzel der eigentlich modernen Sammelbiographik entspringt jedoch in der Renaissance aus dem lokalpatriotischen Wunsch, die Gloria einer *Stadt* zu verewigen. Am Anfang der längeren Reihe solcher lokalpatriotischer Sammelbiographien steht wohl das Werk des *Filippo Villani* — des jüngsten der Florentiner Chronistenfamilie — De origine civitatis Florentiae eiusque famosis civibus, das, verfaßt zwischen 1375 und 1390, in seinem zweiten Buch eine Biographiensammlung von teils noch lebenden literarischen, künstlerischen, musikalischen, wissenschaftlichen, theologischen und politischen Stadtberühmtheiten zusammenstellt [2]. Ganz von lokalpatriotischer Gloria erfüllt ist auch die Schrift von 1440 De laudibus Patavii des Paduaner Nobile *Michele Savanarola*, eine Schrift, die etwas eingehendere Betrachtung verdient [3]. Sie beginnt mit einer Beschreibung der Stadt, um

sodann im zweiten Kapitel paduanische Heilige, Klöster und Kirchen aufzuzählen. Erst das dritte Kapitel de viris illustribus non sacris gehört zur modernen Sammelbiographik. Da nämlich das Buch die Zierden der Stadt behandle, meint Savanarola, müsse er auch die viri illustres anführen, die ja durch ihr Ingenium und ihre Trefflichkeit verdienten, den Heiligen angereiht zu werden und auch von den Alten göttlich verehrt worden seien. So hebt er an mit dem trojanischen Gründer Paduas Antenor und läßt nicht minder Fabelhaftes über einige mittelalterliche Fürsten folgen. Sodann aber marschieren, streng gegliedert nach sieben „Ständen" — ordines — und einem Anhang, die eigentlichen Berühmtheiten auf: auch innerhalb jedes Standes ist zumeist eine genaue Reihung nach numerierten „Sitzen" — sedes — festgehalten. Den ersten Stand bilden sechs Theologen, den zweiten zwei „Philosophen" — nämlich der naturforschende Arzt Pietro von Abano und der Jurist Paolo Padovano —, den dritten die vier „Poeten und Historiker" Petrarca, Livius, Mussato und Lovato, wobei ausdrücklich der Vorrang der Poesie vor der Historie begründet wird. Nach langem Schwanken, ob Waffen oder Toga, d. h. Krieger oder Juristen den Vorrang verdienten, entschließt sich Savanarola, den vierten Stand jenen Kriegern zuzuerkennen, die sich „zur Verewigung ihrer Fama" in Padua hätten begraben lassen. Der fünfte Stand umfaßt zehn in der Stadt begrabene und neun lebende Juristen, der sechste die artium et medicinae doctores, nämlich zwanzig Aerzte, darunter auch den Konstrukteur eines astronomischen Uhrwerks. Merkwürdig sind die Erwägungen, die die ärztliche Liste einleiten. Die Philosophen unter den Aerzten, meint nämlich Savanarola, seien schon früher eingereiht worden, die Aerzte selber aber büßten durch ihren sklavenmäßigen Beruf an Ehre wohl mehr ein, als sie durch das Ansehen der Philosophie mit Recht gewönnen; deshalb könnten sie nur an sechster Stelle stehen. Doch hätten auch sie wegen der Trefflichkeit ihrer *Schriften*, der Eleganz ihrer — wohl literarischen — Werke und ihrer Verdienste um die Gesundheit Würde und seien voreinst göttlich verehrt worden. Der siebente Stand wird wieder nach langem Schwanken

dreizehn nicht nur durch Verleihung, sondern durch wirkliche Verdienste ritterlichen Familien eingeräumt. „Und schließlich“, endigt Savanarola, „wende ich mich berühmten und in ihrer Kunst hervorragenden Mechanikern zu, deren Wissen von der Philosophie nicht weit absteht und die Praxis der Mathematik darstellt“. Hier also, im Anhang, finden sich als Praktiker der Perspektive sieben Maler ein, deren Werke in Padua zu sehen sind, wird die Musik um Entschuldigung gebeten, daß ihre Vertreter, gleichfalls Zierden Paduas, nicht genannt sind. An die Maler und nicht genannten Musiker aber schließt sich als letzter — „wir handeln ja über mechanische Künste“, erklärt der Paduaner — ein hochberühmter Fechtmeister. Welch merkwürdige Kompromisse um die Mitte des 15. Jhdt.s das parteilose Sammelprinzip mit der Rivalität der verschiedenen Berühmtheitsgruppen noch eingeht, macht Savanarolas starre Rangordnung recht deutlich, eine Rangordnung, die ja von den uns schon bekannten sozialen Wertungen und Rivalitäten ganz durchtränkt ist.

Moderneren Geist atmet schon das Lobgedicht auf Florenz des *Ugolino Verino* De illustratione urbis Florentiae [1]. Es dürfte in der zweiten Hälfte des 15. Jhdt.s entstanden sein, da Verino 1490 in hohem Alter starb. Auch hier werden die Berühmtheiten immer durch einige Einleitungsverse zu Gruppen zusammengefaßt, aber die nach dem sozialen Rang abgestufte Numerierung der Gruppen fehlt. Verino — er ist Zeitgenosse Lionardos — reiht vor allem die bildenden Künstler nicht mehr unter die Mechaniker ein, ja, er erspart es sich sogar, die Perspektive zur Entschuldigung der Künstler anzuführen. Ebenso fehlen, was wohl gleichfalls ein moderner Zug ist, die antiken Berühmtheiten in der Liste. Nach dem der florentinischen Geschichte gewidmeten ersten Buch also beginnt das zweite wiederum mit theologischen Größen, fünf an der Zahl, an die sich mit der hl. Katharina von Siena an der Spitze vier fromme und tugendhafte Jungfrauen schließen. Die nächste Gruppe bilden wiederum die Dichter, die sich zwar unter dem Namen Vates an ihre Vordermänner anschließen, aber trotz der theologischen Bezeichnung zumeist

aus humanistischen Literaten bestehen. Mit Dante anhebend zählt hier Verino zunächst vierzehn verstorbene literarische Größen auf und entschließt sich sodann nach einigem Schwanken wegen der gefährdeten Unparteilichkeit noch zu vierzehn lebenden Literaten, unter ihnen Ficinus, Polizian — der „beinahe alle Künste" umfaßt habe — und die drei Brüder Pulci. Es folgen fünf Juristen und nach ihnen zehn Berühmtheiten „hervorragend in der heiligen Kunst des Apoll", d. h. Aerzte. Merkwürdigerweise aber figuriert unter den Aerzten auch L. B. Alberti — der durch seine perspektivistische Schrift dem Euklid gleichgekommen sei — sowie auch drei Mathematiker, Astronomen und Kartographen. Das 15. Jhdt. sondert offenbar nicht zwischen Medizin, Naturwissenschaft und Mathematik; den direkten Uebergang bildet in Verinis Liste ein Arzt, ein gewisser Paulus, der viele Kranke heilt, sich auf Erde und Gestirne versteht und ein Buch über Perspektive schreibt. An die Aerzte reihen sich siebzehn kriegerische Größen, unter ihnen — „im Krieg und Frieden hervorragend, reich wie Crassus, würdevoll wie Cato, fromm wie Numa" — auch Cosmus Medici. Den Schluß der Liste bildet ein Verzeichnis von vierzehn Künstlern — sie sind wieder die letzten — anhebend mit Giotto, über Lionardo zu Verocchio, Perugino und Donatello führend. Das Lob der Florentiner Berühmtheiten klingt dann aus in das der Florentiner Gebäude und des Florentiner Weins. Das dritte und letzte Buch schließlich besingt zur Gloria von Florenz um die Vaterstadt verdiente Geschlechter. Im ganzen hat hier trotz der herkömmlichen Reihenfolge der Berühmtheitsgruppen der Lokalpatriotismus die sozialen Rivalitäten, vor allem das Ueberlegenheitsgefühl des Literaten doch recht stark zurückgedrängt. Insbesondere werden wir nicht mehr viel Erzeugnisse der Sammelbiographik kennenlernen, die den Künstlern — bei Verini sind es 14 unter 83 Berühmtheiten — ähnlich unparteiisch gegenüberstehen [5].

Allgemeine Sammlungen.

Inzwischen waren aber schon Sammelbiographien zusammengestellt worden, für die das einigende Band nicht die

11*

Gloria der Vaterstadt, sondern bereits das formale und mehr oder weniger parteilose Gloriaideal selber knüpft *). Ein buntgemischtes Sammelwerk über alles nur Erdenkliche hatte schon knapp nach Filippo Villani diesen einfach ausgeschrieben — es ist der, wie es scheint, bis heute ungedruckte Fons memorabilium universi des *Domenico di Bandino d'Arezzo* — und am Schluß des fünften Buches, eingerahmt von philosophischen Sekten, Ketzereien und Ketzern und ähnlichen kuriosen Dingen, auch viri illustres aneinandergereiht [6]. Von den nicht mehr lokalpatriotischen Sammelbiographien aber, die im Druck erschienen sind, ist wohl die älteste die Schrift von 1456 De viris illustribus des Historikers und Hofhumanisten *Bartholomäus Facius*. Im Vorwort erzählt dort Facius, er habe nach Vollendung seiner zehnbändigen Geschichte des Alfons von Neapel, um sich zu erholen, eine kleine Abhandlung schreiben wollen und da sei er auf die Berühmtheiten verfallen, denn es sei für Mit- und Nachwelt von größter Bedeutung, die großen Männer zu kennen, da sie ja als Vorbilder unentbehrlich seien und zum Wetteifer um die Unsterblichkeit herausforderten. Geradezu verwunderlich sei es deshalb, daß so selten über viri illustres geschrieben werde, die es ja zu allen Zeiten gebe. Es ist also wirklich nur das Gloriaideal selber, das die Sammlung des Facius veranlaßt und zusammenhält. Gegliedert ist auch sie nach Standesgruppen, die am Anfang jedes Abschnitts immer mit einem kurzen Pauschallob bedacht werden. Die Reihenfolge der

*) Eine andere, hier nur zu erwähnende Reihe von Sammelbiographien behandelt nur berühmte Frauen, verwendet also als einigendes Band das Geschlecht. Diese Reihe, offenbar eine Begleiterscheinung der Frauenemanzipation aus mittelalterlicher Gebundenheit, setzt im 14. Jhdt. ein mit *Boccaccios* De claris mulieribus und setzt sich über *Vespasiano da Bisticci* und *Sabadino degli Arienti* ins 16. Jhdt. fort (vgl. Burckhardt a. a. O. Exkurs 31 und Wiese-Percopo S. 220). Eine sonderbare Ausnahmsstellung nehmen die 6 Bücher De illustribus longaevis des *Gian. Manetti* (1393—1459) ein, denn hier dient als einigendes Band der Berühmtheiten das Alter. Manettis Biographien- bzw. Kuriositätensammlung beschreibt nämlich das Leben „aller" Berühmtheiten, die über 60 Jahre alt wurden, von Adam bis auf den Florentiner Humanisten und Bibliotheksgründer Nicoli. (Vgl. Vespasiano da Bisticci a. a. O. II. 197. 199) Manettis „sehr kenntnisreiches" Werk selbst war mir nicht zugänglich.

Gruppen aber wird nicht durch eine Rangordnung bestimmt, sondern ist offensichtlich zufällig entstanden. Auch von den einzelnen beteuert Facius selber, er habe sie aneinandergereiht, wie sie ihm gerade untergekommen seien [7]. Die Liste beginnt mit 6 Poeten und läßt 35 Redner — darunter den Künstler und Kunsttheoretiker L. B. Alberti — und 9 Juristen folgen. Dichter seien die ältesten Berühmtheiten, Redner nicht minder bewundernswert als jene, Juristen erhielten den Staat: das ist im wesentlichen das Pauschallob der drei ersten Gruppen. Merkwürdiger ist die Einleitung zu der nun folgenden Gruppe von 11 Aerzten: sowohl Juristen als Aerzte, meint Facius, hätten Ansehen, doch sei das der Juristen etwas größer. Die juristische Praxis — actio — sei nämlich ehrenvoller und eines großen Mannes würdiger als die ärztliche; was aber die Theorie — scientia — anlangt, so stehe auch die Medizin sehr hoch, da sie ja Kenntnis des menschlichen Körpers erfordere, so daß kein Arzt ohne Philosophie bestehen könne. Offenbar wegen dieser verwandtschaftlichen Beziehungen sind von den 11 Vertretern der ärztlichen Gruppe nur 5 wirkliche Mediziner, während die letzten 6 von Facius selber als Philosophen, z. T. sogar als Theologen angesprochen werden. An die „Aerzte" schließen sich 4 Maler und 3 Bildhauer; die Malerei sei mit der Poesie sehr verwandt — Facius erinnert sich offenbar an den Pisonenbrief des Horaz — sie genösse verdientermaßen Ansehen — honos —, denn sie erfordere großes Ingenium und Sorgfalt, von wegen der Darstellung der Bewegungen und des menschlichen Innenlebens nämlich. Ein ähnliches Pauschallob der Bildhauer fehlt. Es folgen noch 5 „private Bürger", nämlich ein neapolitaner Hofadeliger, ein venezianer Doge und drei mäzenatische Kapitalisten darunter Cosmo Medici, 10 Heerführer, d. h. Condottieri und 9 Könige und Fürsten, darunter auch Nichtitaliener. Alle behandelten Größen sind Zeitgenossen des Facius, antike und mittelalterliche Berühmtheiten fehlen schon völlig. Noch auffälliger ist das Verschwinden einer eigenen Theologengruppe, da ja die wenigen theologisierenden Philosophen bei Facius unter den Aerzten versteckt sind. Auch die Parteilosigkeit ist schon recht weit gediehen,

wie besonders das Fehlen des Mechanikervorwurfs gegen die Künstler und das Fehlen einer Rangordnung der Berühmtheitsgruppen beweist. Nur im Urteil des Facius über die Aerzte, ein Urteil, das sich beinahe mit dem um 16 Jahre älteren des Savanarola deckt, zeigen sich Reste einer sozial bedingten Wertung der Gruppen. An Stelle der ins Mittelalter zurückreichenden sozialen Rangordnung macht sich aber das der Renaissance eigene Ueberlegenheitsgefühl des Literatenstandes in der Auswahl der Berühmtheiten unverkennbar bemerklich: stehen doch 50 humanistischen und juristischen Literaten nur 18 „Aerzte", Maler und Bildhauer und 24 private und kriegerisch-politische Größen gegenüber.

Wohl schon einige Jahre vor den viri illustres des Facius war die gleichbetitelte Schrift des *Aeneas Sylvius Piccolomini* (1405—64), des späteren Papstes Pius II., entstanden, gedruckt aber wurde sie erst in neuerer Zeit [8]. Während alle bisher erörterten Sammelbiographien eigentlich nur Berühmtheits*listen* zu nennen wären, da sie nämlich von jeder Größe nur einige Worte über äußere Lebensschicksale und Werke, untermengt mit recht inhaltsarmen Lobsprüchen, vorbringen, weiß Aeneas Sylvius wirklich knapp und geistreich zu charakterisieren, würzt er seine scharf umrissenen Charakterbilder oft durch interessante Anekdoten, bisweilen auch durch die Erzählung selbsterlebter Vorfälle. Auch von der Eintönigkeit immer wiederholter Lobsprüche ist seine Sammlung ebenso frei wie von der üblichen Gloria- und Unsterblichkeitsphraseologie des Zeitalters. Von einem Rechtsgelehrten z. B. bekommen wir sogar zu lesen, wie arg den Biographen ein Besuch im Hause dieser Größe enttäuscht habe [9]. Der juristische vir illustris nämlich sei ganz in dem, was er geschrieben habe, außer seinen Büchern aber nichts gewesen — kurz ein Gelehrter aber keine Persönlichkeit, wie unser Jahrhundert dies ausdrücken würde. Da also Piccolomini die Fähigkeit, auf andere Menschen einen persönlichen Eindruck zu machen, bemerkenswerterweise ähnlich hoch einzuschätzen scheint wie unsere Zeit, ist es nicht verwunderlich, daß er auch den Begriff des vir illustris recht formalparteilos auffaßt: die 42 uns erhaltenen Biographien bringen

ohne jede Gliederung nach Gruppen in buntestem Durcheinander 20 Fürsten, 2 Fürstinnen, 8 geistliche Berühmtheiten, 5 Heerführer, 3 Juristen, 2 Literaten, einen Dogen und Cosmus Medici. Alle Größen sind wie bei Facius Zeitgenossen des Autors. Wenn diesmal unter ihnen die Literaten stark zurücktreten, die Künstler gar völlig fehlen, so braucht dies wohl nicht sonderlich aufzufallen, da der spätere Papst seine Biographiensammlung wohl als Vorstudien zu seinem Geschichtswerk betrachtet und deshalb Größen der politischen Geschichte bevorzugt haben dürfte.

In das Bild der Sammelbiographik trägt eine etwas neue Schattierung der um 1460 entstandene, aber erst im 17. Jhdt. gedruckte Dialog De praestantia virorum sui aevi des Florentiner Ratssekretärs *Benedetto Accolti* (1415—1466) [10]. Der Dialog ist als defensio, als Verteidigung der Gegenwart und des Mittelalters gegen das Altertum gedacht. Accolto meint, der Kulturrückgang des Mittelalters sei nur ein scheinbarer; der Einbruch der Barbaren in Italien nämlich hätte den Geschichtsschreibern die Belohnungen, die praemia, entzogen weshalb sie es vorgezogen hätten, zu schweigen, durch das Verstummen der Unsterblichkeitsverleiher aber seien die tatsächlich vorhandenen hervorragenden Leistungen der Vergessenheit preisgegeben worden [11]. Im Sinne dieser literatenmäßigen Geschichtsauffassung will er dem Mittelalter und der Gegenwart zu ihrem Recht, d. h. ihrer Gloria verhelfen, indem er ihre Berühmtheiten aufzählt und mit Lobsprüchen überhäuft. Zumeist beschränkt sich Accolto dabei auf bloße Namenslisten, nur einigen Größen, vor allem dem Cosimo Medici, dem ja die ganze Schrift zugeeignet ist, widmet er seitenlange Tatenberichte. Sein Verzeichnis enthält, nach Standesgruppen streng gegliedert, 20 Condottieri, 42 um den Staat verdiente Bürger — bis auf einen Dogen lauter Florentiner —, 7 Redner, 3 Dichter — Dante, Petrarca, Boccaccio —, 17 Philosophen — Scholastiker, Araber und Moderne — und 27 religiöse Größen, die wieder in 2 Heilige, 7 Päpste, 11 Kardinäle und 9 Geistliche aller Grade untergeteilt sind. Eine Rangordnung liegt in dieser Reihenfolge der Gruppen wohl nicht, vielmehr ist die erste und letzte mit

besonderer Liebe behandelt, denn gerade um die kriegerischen und religiösen Tugenden der neueren Zeit scheint es dem Lobredner der Gegenwart, wie auch aus den Angriffen des für die Antike begeisterten Gegenredners hervorgeht, vornehmlich zu tun. Maler und Bildhauer dagegen fehlen wieder in der Liste. Um so mehr fällt diese Auslassung auf, als die bildenden Künstler einmal der modernen Kriegskunst helfend beispringen müssen — um zu beweisen nämlich, daß in allen „Künsten" die Kunstmittel mit der Zeit sich ändern [12]. Als Beweisstücke für die Leistungsfähigkeit der Gegenwart jedoch sind die Bildhauer und Maler der Renaissance offenbar nicht gut genug. Nicht nur die charakteristische Geschichtsauffassung also, sondern auch das Auswahlprinzip des Accolto spiegelt deutlich die Standesideologie der Literatenschaft. Nur ist es diesmal nicht so sehr der Unsterblichkeitsverleiher von Einzelpersonen als der mit der Antike um die Gloria der ganzen Zeitperiode wetteifernde Historiograph, der hier die viri illustres aneinanderreiht.

Wohl dem nächsten oder übernächsten Jahrzehnt entstammt die erst in neuerer Zeit gedruckte Sammlung Vite di uomini illustri des gelehrten Florentiner Buchhändlers *Vespasiano da Bisticci* (1421—98) [13]. Auch sie ist nach Berühmtheitsgruppen in vier Abschnitte geteilt und enthält die Biographien von 19 Päpsten, Königen und Kardinälen, 28 Erzbischöfen und Bischöfen, 6 Fürsten und 60 Staatsmännern und Literaten *), wobei aber in der letzten Gruppe die Staatsmänner im modernen Sinn eine verschwindende Minderzahl bilden. Alle Berühmtheiten gehören wie bei Aeneas Sylvius und Facius dem 15. Jhdt. an, denn Vespasiano berichtet vor allem über solche Männer, die er in seinem langen Buchhändlerleben persönlich kennen gelernt hatte. Jedoch erzählt er lange nicht so lebendig und charakteristisch wie der Welt- und Staatsmann Aeneas Sylvius, sondern liebt als Buchhändler dafür bibliographische Angaben über den Bücherbestand von Privatbibliotheken und genau numerierte Verzeichnisse der von den Literaten verfaßten Werke.

*) Die Vereinigung erklärt sich aus der Anstellung der meisten Humanisten als politische Sekretäre. Vgl. oben S. 114.

Auch von persönlichen Beziehungen läßt Vespasiano sich sicherlich leiten, denn anders ist es wohl nicht zu erklären, daß seinem Freunde Gianozzo Manetti 168 Seiten eingeräumt sind, viel berühmtere Humanisten, Stadt- und Zeitgenossen des Biographen aber, wie z. B. Ficinus und Polizian, völlig fehlen — es sei denn, daß Vespasiano streng biblisch-christlich gesinnten Männern den Vorzug geben will. Biedere Gläubigkeit nämlich zieht sich unverkennbar durch die ganze Sammlung. Dieselbe kleinbürgerlich-mittelalterliche Religiosität gibt auch den Beweisgrund her zur einzigen Bemerkung über eine Rangordnung der Gruppen: weil dem Spiritualen überall der Vorzug gebühre, müsse Papst Nikolaus, gleichsam als Haupt und Führer aller Berühmtheiten den Anfang machen [14]. Sonst aber zeigt sich die Sammlung, so gediegen und phrasenlos sie auch gehalten ist, ganz beherrscht von den der Renaissance eigenen Standesidealen der Literatenschaft. Hervorragende Männer, die der literarischen Ruhmverleiher entbehren, werden als beklagenswert hingestellt, in den Fürstenbiographien ertönt das übliche Loblied auf die Vereinigung von Krieg und Wissenschaft, d. h. Mäzenatentum, immer wieder stoßen wir auf die Bemerkung, der und jener sei in die Sammlung aufzunehmen gewesen, weil seine Fama erhaltenswert wäre, ja die Erhaltung der Fama hervorragender Männer wird als der eigentliche Zweck des ganzen Werkes bezeichnet [15]. Nur aus diesem Standesgefühl erklärt es sich auch, daß die Literaten an Zahl die geistlichen und spärlichen fürstlichen Berühmtheiten beträchtlich übertreffen, die bildenden Künstler gar durch gänzliche Abwesenheit glänzen. Um Maler scheint sich der schriftstellernde Buchhändler nie bekümmert zu haben. Wenn am Ende des 15. Jhdt.s eine Sammlung durch das Ideal des vir illustris zusammengehalten wird, so fällt sie eben wesentlich literatenmäßig-parteiischer aus, als wenn lokalpatriotische Gloria die Berühmtheiten aneinanderbindet und jede Auslassung verbietet. Dies beweist der Vergleich der Viten des Vespasiano mit der um die gleiche Zeit und am gleichen Ort entstandenen Lobschrift auf Florenz des Ugolino Verino *).

*) Auch über berühmte Frauen hat Vespasiano geschrieben a. a. O. Bd. 3.

Ebenso stark, ja verstärkt durch die Gegenwartsfremdheit des Humanisten äußert sich das literarische Standesgefühl in der, wie es scheint, zeitlich nächsten unter jenen Sammlungen, die zugleich mehrere Berühmtheitsgruppen umfassen: wir meinen die Commentarii urbani von 1506 des *Raphael Volaterranus* [16]. Daß dieses lexikonartige Sammelwerk im ersten geographischen Teil zwar Entdeckungen behandelt, die Entdecker aber nicht in die Berühmtheitslisten des zweiten, anthropologischen Bandes aufnimmt, haben wir schon gehört (S. 140). Zu erörtern bleibt, nach welchen Grundsätzen die ganze Liste zusammengestellt ist. Volaterranus, der wieder nur ganz knappe Erwähnungen der einzelnen Größen aneinanderreiht, gibt zuerst über 304 Großfoliospalten ein alphabetisches Verzeichnis biblischer und antiker Berühmtheiten und läßt hierauf 25 Spalten mit berühmten Männern aus den diversen Mönchsorden folgen. Den modernen Berühmtheiten — sie seien „weder besonders wenig noch gänzlich zu verachten", bemerkt der Sammelbiograph zur Erklärung [17] — werden sodann ganze 12 Spalten ganz zugestanden, worauf 44 Spalten Päpste und 59 Spalten antiker und moderner römischer Kaiser den Beschluß machen. Auch auf dem kleinen modernen Eiland in dem großen Berühmtheitsozean des Volaterranus geht es streng nach Gruppen geordnet zu, wobei wiederum das klassische Altertum nicht zu kurz kommt. Den Reigen der Modernen nämlich beginnen, wie es sich gebührt, 25 Grammatiker, d. h. klassische Philologen, hieran schließen sich 9 Dichter, anhebend mit Dante, 13 Redner, 7 „Philosophen", 8 Historiker und 11 Mathematiker. Damit sind die Vertreter der „kyklischen" Künste erledigt. Es folgen mit Giotto an der Spitze 13 Maler und Bildhauer — wobei Michelangelo in der Verkleidung eines Archangelus Florentinus auftritt — 22 Aerzte und 50 Juristen. Im ganzen stehen von modernen Berühmtheiten also den 123 meist humanistischen und juristischen Literaten 22 Aerzte, d. h. Halbliteraten und 13 bildende Künstler gegenüber. Daß ein Mann, der die Welt so ganz vom Literatenstandpunkt betrachtet, auch die Mäzene nicht übergehen wird, leuchtet ein. Losgetrennt von den Berühmtheitslisten, im dritten Band,

der unter dem Namen Philologia ein Sammelsurium von gelehrten Notizen über alles Wissenswerte und einiges andere aufhäuft, wird auch ein Abschnitt dem Nachweis gewidmet, „daß die Gelehrten immer geschätzt" gewesen seien und dort marschieren nun die antiken Mäzene auf, aber auch moderne Fürsten und ein Kapitalist, nämlich Robert von Sizilien, Papst Nikolaus II., Alfons von Aragon, Matthias Corvinus, Federigo von Urbino und Cosmus von Medici [18]. Die literatenmäßige und gegenwartsfremde Denkweise der geistig führenden Renaissanceschicht ist bei Volaterranus bis fast zur Karikatur gesteigert. Zudem ist seine Sammelgelehrsamkeit im Grunde über den Standpunkt des fons memorabilium universi, über den alten Bandino d'Arezzo nicht hinausgelangt, der ja schon im 14. Jhdt. Berühmtheiten und andere Kuriositäten kompiliert — mit besonderer Berücksichtigung des klassischen Altertums selbstverständlich. Uebrigens haben auch Zeitgenossen die Beschränktheit des Volaterranus bemerkt [19].

Der Sammelbiographik nahe steht schließlich noch das Werk des Venezianer Humanisten *Egnatius* De exemplis illustrium virorum Venetae civitatis atque aliarum gentium von 1554 [20]. Es handelt über die Religion, die Venezianer Verfassung, über alle nur erdenklichen Tugenden und Laster, über Testamente, kurz, es ist ein Sammelwerk wie das des Volaterranus, nur viel kürzer und mehr nach der moralisierenden als nach der antiken Seite hin orientiert. Die kurzen Einleitungsbemerkungen der Kapitel exemplifiziert Egnatius immer durch anfeuernde und abschreckende Berichte über Leben, Taten und Aussprüche von Berühmtheiten, die meistens in Venezianer und Auswärtige geschieden sind. Dieselbe Berühmtheit kann dadurch auch mehrfach an verschiedenen Stellen das leuchtende oder warnende Beispiel abgeben. Zu allermeist sind es Staatsmänner und Literaten, die Egnatio vorführt, während die bildenden Künstler fehlen: wie es scheint nur ein einzigesmal taucht ein Architekt auf u. zw., der Verbindung von Kunst und Ingenieurwesen entsprechend, in nächster Nachbarschaft des Buchdruckes, der Geschütze, eines Astronomen und des Kolumbus. Es ist dies

in jenem kurzen Kapitelchen „über die großen Leistungen der Künste", das wir schon bei den Erfindern erörtern mußten. Jedoch kann uns diese eine und flügellahme Schwalbe über den strengen Literatenwinter wohl nicht hinwegtäuschen, der in dem Werk des Egnatius herrscht.

Gruppenbiographik.

Wir sind in der Verfolgung der Sammelbiographik bis in die Mitte des 16. Jhdt.s gelangt u. zw. hatten wir nur solche Schriften betrachtet, die zugleich *mehrere* Berühmtheitsgruppen vereinigen. Es waren aber inzwischen auch Sammlungen von Vertretern je *einer* Gruppe ans Licht getreten z. B. Malerlisten und später Malerbiographien. Die antike Künstlerliste des *Filarete* von 1460, also aus der Zeit des Facius, die moderne des *Giovanni Santi* von 1482, die aus dem 16. Jhdt. stammenden Biographiensammlungen des *Billi*, des *Anonymus der Magliabecchiana*, des *Gelli* und des *Vasari* haben wir ja schon in anderem Zusammenhang erörtert*). Ebenso ist uns auch die Erfindersammlung des *Polydorus Vergilius* von 1499, also aus der Zeit des Volaterranus stammend, nicht mehr unbekannt. Nachzutragen wären hier nur die recht zahlreichen Listen und Sammlungen einerseits von Literaten — zu ihnen gehört z. B. die Schrift von 1433 De illustribus scriptoribus latinae linguae des *Sicco Polentone*, der Dialog von etwa 1490 De hominibus doctis des *Paolo Cortese* [21] — anderseits die Sammlungen von Berühmtheiten der politischen Geschichte z. B. die Papstbiographien des *Platina*, die Dogenbiographien des *Marino Sanuto* aus dem Anfang des 16. Jhdt.s, die etwas späteren florentinischen Vite di uomini d'arme e d'affari u. a. m. All diese Sammlungen von Größen je einer Gruppe brauchen uns kaum länger aufzuhalten, denn sie zeigen zwar die Verschmelzung des aufs Persönliche gerichteten Zeitgeschmacks mit einem gewissen Hang zur lexikonartigen Aneinanderreihung recht deutlich,

*) Oben S. 154 ff. Auch im 17. Jhdt. wird die Sammelbiographik der bildenden Künstler weitergeführt vor allem von Baglione, Passeri, Pascoli und Bellori. Vgl. Schlosser a. a. O. VII, S. 4 ff. Wiener Ber. Bd. 195.

vermögen aber nicht darüber aufzuklären, wieweit die Renaissance etwa in der Entwicklung eines ganz formal-parteilosen Persönlichkeitsideals gelangt ist.

Nur die Gruppenbiographik des Literaten und Bischofs *Paolo Giovio* (1483—1552) ist auch für uns bemerkenswert. Giovio schrieb nämlich nicht nur zwei Bände Illustrium virorum vitae [22], die ausschließlich Fürsten und Päpste behandeln und vom zeitüblichen Schema höchstens durch die große Zahl von Sultansbiographien abweichen, sondern er hatte sich auf seinem Landsitz auch ein sehr merkwürdiges Portraitmuseum angelegt, das Berühmtheiten so ziemlich aller Arten umfaßte. Die Bildnisse waren in vier Gruppen — ordines — geteilt u. zw. in verstorbene und in noch lebende Literaten, in bildende Künstler — bei ihnen sind aber auch charakteristischerweise „witzige Menschen, die durch Erregung von Gelächter in Wort oder Schrift die Sorgen kranker Gemüter erleichtern", eingereiht — und viertens in Päpste, Könige und Heerführer. Unter jedem Bildnis war eine Inschrift mit einem kurzen oder längeren Lobspruch angebracht. Diese Beschreibung hat uns Giovio selber in der Einleitung zu seinen Elogia doctorum virorum geliefert [23], einem Werk, das die Lobsprüche der beiden ersten Gruppen im Druck auch der Oeffentlichkeit zugänglich machen will. Um jeden Rangstreit zu vermeiden, reiht Giovio zunächst die toten Gelehrten — es sind 146 — nach der Zeitfolge, anhebend mit Albertus Magnus und Thomas von Aquin bis zu dem humanistisch-theologischen Spanier Vives. Die große Mehrzahl bilden humanistische Literaten aber auch Schriftsteller wie Macchiavell und Thomas Morus, Dichter wie Dante, Petrarca, Boccaccio, Sannazaro und Ariost, ja selbst zwei Scholastiker fehlen nicht. Manche Einzelfälle heben sich noch besonders ab, so L. B. Alberti, der also als Theoretiker, nicht als Künstler gezählt wird, der Mönch Savanarola und schließlich Regiomontanus, „der hervorragendste aller bisherigen Astronomen". Anhangsweise [24] verzeichnet der auf Vollständigkeit bedachte Sammler mit Bedauern das Fehlen der Bildnisse von einigen gelehrten Ausländern, u. a. des Zwingli und interessanterweise auch des Kopernikus, der, mit drei Worten

charakterisiert, als „Mathematiker von absoluter Subtilität" auftritt. Der Begriff des „Gelehrten" ist also von Giovio recht weit gefaßt und reicht vom Astronomen über den Humanisten und Dichter bis zum religiösen Propheten, umfaßt außer Italienern auch einige Spanier, Deutsche, Schweizer und Engländer. Der zweite Abschnitt enthält dann eine dürre Liste von 18 lebenden Gelehrten, darunter Melanchthon, geordnet nach dem Alter. Die Elogia fehlen in der zweiten Gruppe, das Auswahlprinzip ist das gleiche. Auch hier folgen Klagen über das Fehlen mehrerer Ausländer.

Von der dritten Gruppe, den Künstlern — um nicht zu vergessen: vereinigt mit den Hofnarren und Spaßvögeln! — besitzen wir keine ähnliche Sammlung aus der Feder Giovios. Der humanistische Bischof nämlich ist über die Elogien Lionardos, Raffaels und Michelangelos nicht hinausgelangt [25], hat aber dafür *Vasari* als Ersatzmann zur Abfassung seiner Künstlerviten ermutigt. Die vierte Gruppe schließlich steckt zur einen Hälfte wohl in den breit ausgeführten Vitae illustrium virorum, deren Herrscher- und Päpstebiographien schon erörtert wurden, die andere und größere Hälfte wird in den sieben Büchern Elogia virorum bellica virtute illustrium nachgetragen [26]. Die 137 Kriegshelden Giovios heben an mit Romulus und führen über die Antike, die Völkerwanderung, das Mittelalter bis zur Gegenwart mit ihren Condottieren und Fürsten. Auch hier fallen verhältnismäßig viel Orientalen, türkische, persische, tunesische, abessynische Berühmtheiten auf, ja selbst drei berühmte türkische Piraten sind nicht übergangen. Auch der Landsknechtführer Georg von Frundsberg und allerlei ungarische, polnische und russische Größen lassen Giovios Gesellschaft kriegerischer Berühmtheiten wesentlich internationaler erscheinen als die der Gelehrten. Daß unser Autor auch Kolumbus, Cortez und Tristan da Cunha unter die Krieger eingereiht hat, ist uns schon von früher her bekannt, ebenso seine von Gloria- und Unsterblichkeitsdeklamationen überfließende Darstellungsart. Besonders die Vorwörter zu den einzelnen Büchern kriegerischer Berühmtheiten bekennen Bewunderung der Gloria und den hiedurch zu entfachenden Wetteifer um die Unsterblichkeit als den

eigentlichen Zweck des Werks. Im ganzen wird man Giovio, sowohl wenn man die nationale Herkunft als auch das Betätigungsfeld seiner Berühmtheiten betrachtet, wohl als den parteilosesten unter allen Sammelbiographen anzusehen haben. Wenn auch die bildenden Künstler einigermaßen benachteiligt werden, so steht doch das Portraitmuseum vielleicht noch mehr als seine literarische Auswertung ganz im Zeichen eines recht formalen Ideals von persönlicher Gloria. Diese formale Auffassung bricht auch im Einzelfalle durch z. B., wenn der ruhmbegeisterte Bischof von dem Fanatiker Savanarola erklärt, er habe die doppelte Fama des Frommen und Ruchlosen zugleich verdient. Es war in der Frührenaissance kaum üblich gewesen, einen Mann, der vor einem Halbjahrhundert von seinen Anhängern abgöttisch verehrt, von seinen Gegnern aber als Ketzer verbrannt wurde, so parteilos zu bewerten *).

Ergebnis und Entwicklungsgesetz.

Unser Bericht ist etwas trocken geworden und hat manche Einzelheiten gesichtet und auseinandergebreitet, die an frischere Luft gewohnte Lungen wie Staub und Moder anmuten mögen. Ueberdies haben wir diesen Staub gar abgezählt. Lohnt das Ergebnis unserer Sichtung und Zählung wenigstens die aufgewandte Mühe? Daß die italienische Sammelbiographik im 14. Jhdt. entstanden ist, daß sie dreifach verwurzelt teils aus der bewußten Nachahmung der antiken viri illustres-Literatur, teils aus halbmittelalterlichen

*) „Utramque pii atque impii nominis famam cumulate promeruit." El. doct. vir. no. 42. Noch schärfer zugespitzt äußert sich um 1520 *Macchiavelli*. Zuerst berichtet er mit recht viel Skepsis von Savanarolas Behauptung, Gott habe mit ihm Zwiesprache gepflogen, fügt aber sogleich hinzu: „Ich will nicht beurteilen, ob dies wahr ist oder nicht, denn von einem solchen Mann – d'un tanto uomo – darf man nur mit Ehrfurcht – con riverenza – sprechen." (Discorsi I. 11 gegen Schluß. Opere 1550. III. 30.) Von der sachlichen Wahrheit sieht also Macchiavelli ganz ab, um den Mönch – wie das 20. Jhdt. sagen würde – als „Persönlichkeit" zu verehren. Jedoch stehen solche Wertungen auch im 16. Jhdt. ganz vereinzelt da, im 15. und 14. wird man sie wohl vergeblich suchen.

Erbauungsschriften und Kuriositätensammlungen, teils aus lokalpatriotischen Lobschriften auf Einzelstädte hervorwächst, mag für den Historiker, der das einmal Geschehene feststellen will, von Interesse sein. Ein wenig bedeutsamer ist schon die gewonnene Erkenntnis, daß die Sammelbiographik selbst noch im 16. Jhdt. die Literaten bevorzugt, die bildenden Künstler zurücksetzt, Erfinder und Entdecker so gut wie totschweigt. Enthalten doch die von uns durchgezählten Sammelbiographien:

Literaten aller Arten	Politisch-kriegerische Größen	Geistliche Berühmtheiten	Aerzte d. h. Halbliteraten	Künstler	Fechtmeister	Summe
474	289	96	63	44	1	967
d. i. 49%	30%	10%	6,5%	4,5%	—	100%

Das sozial leicht verständliche Ergebnis dieser Statistik mag deutlich machen, wie sehr die Gegenwart, die bei dem Worte Renaissance zuerst wohl an Maler und Bildhauer zu denken pflegt, von dem Bilde abweicht, unter dem der italienische Frühkapitalismus durch die Augen seiner geistigen Wortführer sich selber sah*).

*) In die Statistik aufgenommen sind: Savanarola, Verino, Facius, Aen. Sylvius, Accolto, Vespasiano, Volaterranus (nur die 12 modernen Spalten) und Giovio (nur die Elogia, nicht die Fürstenviten). In mehreren Sammlungen genannte Größen wurden mehrfach gezählt. Die Trennung von schöner und wissenschaftlicher Literatur war wegen der Mittelstellung der Humanisten nicht durchführbar. — Wie wenig das Bild sich ändert, wenn statt der literarischen höfische Interessen den Sammler beeinflussen, zeigt die Portraitsammlung des Erzherzogs *Ferdinand* von Tirol (Gemahls der Philippine Welser), die um 1578 angelegt wurde und zahlreiche Kopien nach Giovios Museum enthält (vgl. *Kenner* F.: Jahrb. d. kunsth. Smmlg. d. allerh. Kaiserhauses Bd. 14, 15, 17, 18, 19). Abgesehen von späteren Nachschaffungen aus dem 17. Jhdt. umfaßt sie: 623 = 68% Fürstlichkeiten und Regenten (darunter fast 200 Habsburger, auch viele Frauen, Familienmitglieder und Orientalen), 137 = 15% Adelige, Staatsmänner und Militärs, 78 = 8.5% Päpste und geistliche Würdenträger (bei ihnen eingereiht auch 3 Scholastiker, Bessario und Bembo), 40 = 4.4% weltliche Literaten, 15 = 1,7% Hofnarren und Mißgeburten, 8 = 0,9% Künstler, 6 = 0,7% Entdecker (Kolumbus, Vespucci, Cortez, Magellan, Drake, Raleigh), 4 = 0,4% Musiker, und 2 = 0.2% Aerzte. Eine Trennung nach sozialen Gruppen zeigt die Reihenfolge in der die Porträts geordnet waren: Habsburger, Kaiser, Könige, deutsche, italienische Fürsten, Orientalen und Zelebri-

Wichtiger als diese einmaligen Tatsachen und Geschehnisse sind jedoch wohl die allgemeinen Entwicklungsgesetze, die sich für unser Thema jetzt erschließen lassen. Schon die Betrachtung der Antike hatte es sehr wahrscheinlich gemacht, daß der sachlich behaftete also parteiliche Personenkult entwicklungsgeschichtlich älter ist, als das parteilos-formale Ideal des überragenden Menschen, doch waren die Tatsachen wohl zu lückenhaft überliefert, als daß sich völlige Sicherheit hätte erzielen lassen. Nunmehr aber hat die Betrachtung eines viel kürzeren, aber um so genauer bekannten Zeitabschnittes von knapp zwei Jahrhunderten das vermutete Entwicklungsgesetz bestätigt. Sehen wir einmal zu! Erstlich hatten wir eine numerierte Rangordnung der Berühmtheiten nach sozialen Gruppen in der Frühzeit — um 1440 bei Savanarola — zwar angetroffen, später aber fehlte sie. Zweitens zeigten überhaupt die sozialen Bedenken gegen berühmte Künstler und Aerzte — gegen Aerzte waren sie noch 1456 bei Facius nachzuweisen — die Tendenz zu verschwinden; und schließlich wird das sachliche Band des Lokalpatriotismus, das in der Frühzeit Berühmtheiten verschiedener Gruppen zusammenhält, später entbehrlich. Die Gesetzlichkeit dieser Entwicklung leuchtet ein, ja, es läßt sich wohl kaum mehr bezweifeln, daß ein Entwicklungsgesetz, das für das Altertum sehr wahrscheinlich, für die Renaissance gesichert erscheint, auch für alle Zeiten seine Geltung behält, für alle Zeiten mindestens, deren gesellschaftliche Struktur von Altertum und Renaissance nicht in einer vorläufig nicht angebbaren Weise abweicht. *Der Personenkult, das Persönlichkeitsideal,* so können wir jetzt allgemein sagen, *führt vom Parteihelden zum formal-parteilosen.* Es zeigt also die entgegengesetzte Entwicklungstendenz wie zufolge der Arbeitsteilung die Gliederung der menschlichen Gesellschaft nach Berufen. Während nämlich im älteren Stadium der Entwicklung z. B. die Bewunderung der Literaten einerseits, der Künstler anderseits voneinander getrennt sind und erst später zu einer

täten (ebd. Bd. 14 S. 55). Unter den deutschen Portraits z. B. sind die Bilder von Kaisern in Gold, von Fürsten, Adel, Geistlichkeit und *Hofnarren* in Silber, von den sonstigen Zelebritäten in Oel beschriftet (ebd. Bd. 15 S. 149).

Sammelehrfurcht zusammenwachsen, haben wir in der Renaissance selber gesehen, wie Künstler und Handwerker sich allmählich voneinander lösen, wie Kunst und Ingenieurwesen, schöngeistige und wissenschaftliche Literaten, zum Teil auch Aerzte und Naturwissenschaftler noch ungeschieden bleiben, um gemäß der Arbeitsteilung erst in späteren Zeiten auseinanderzutreten. Es herrscht aber stammbaumartige Differenzierung immer nur dann, wenn irgendwelche Lebewesen einer Konkurrenz, einer Auslese und Anpassung im Daseinskampf unterworfen sind — wie etwa in der Entwicklung der Tier- und Pflanzenwelt, der menschlichen Berufe, der Wissenschaftler u. a. m. *). Bewunderung, Verehrung, Ehrfurcht dagegen sind ursprünglich mit dem Streben nach sachlich genau bestimmten und dadurch parteiischen, z. B. sozialen oder nationalen Zielen verwachsen und können erst später, wenn sachliche Konflikte empfunden werden, die sachlichen Kerne durch Reflexion zurücktreten lassen und schließlich völlig preisgeben. So kommt es zur Entwicklung des Eklektizismus, des religiösen Synkretismus, der Sammelehrfurcht und des formalen Persönlichkeitsideals. Da eine solche reflektierte, blasse, der sachlichen Stütze entbehrende Sammelehrfurcht im Konkurrenzkampf gegen etwa neu aufstrebende, sachlich scharf umschriebene Parteiideale wenig widerstandsfähig ist, haben wir des öfteren die Reflexion und die Formalisierung des Personenideals als Alterserscheinung angesprochen. Hier sei übrigens nochmals daran erinnert, — auch der Paragone hatte uns dies gezeigt — daß die Renaissance von der Erreichung eines völlig parteilosen Persönlichkeitsideals, von der Vorstellung einer völlig parteilosen Brüderschaft der überragenden Menschen im allgemeinen noch weit entfernt ist.

---

*) Gerade der Richtungsgegensatz in der Entwicklung der konkurrierenden Lebewesen einerseits, der menschlichen Ehrfurcht andererseits zeigt, daß die Differenzierung nicht aus irgendeiner metaphysischen Eigenschaft des „Lebens" herrühren kann, wie manche „vitalistische" Naturphilosophen annehmen, sondern aus natürlichen Bedingungen zu erklären ist.

Keime solcher Brüderschaftvorstellungen sind neben der Sammelbiographik auch in den Weiterbildungen zu finden, die die Renaissance an Ciceros somnium Scipionis geknüpft hat [27]. Den Anfang macht auch hier wiederum *Petrarca*, der Cicero einfach als einen heidnischen Vorläufer der christlichen Unsterblichkeitslehre ansieht [28]. Die merkwürdige Mischung von ewiger Seligkeit und Gloria, die dem ersten Humanisten eigen ist, läßt ihn den offenbar recht unchristlichen Charakter der Ciceronianischen, nur die hervorragenden Männern vorbehaltene Sonderunsterblichkeit übersehen. In seinem letzten Werk, den vier Trionfi also schildert Petrarca in allegorischen Terzinen, wie über die Menschen die Liebe, über sie der Tod, über ihn die Fama und über alle schließlich die Zeit triumphiert, wobei als Beispiele für den halb christlichen, halb gloriabegeisterten Grundgedanken lange Reihen von toten Berühmtheiten nach Art von römischen Triumphzügen an dem Leser vorbeiziehen. Am wichtigsten, weil er sich am deutlichsten an Scipios Traum anlehnt, ist hier der dritte, der Trionfo della Fama. Selber wieder in drei Abteilungen gegliedert, defilieren im Zug der Fama zuerst römische republikanische Staatsmänner und Kaiser, sodann „hervorragende Fremde", nämlich griechische Staatsmänner, aber auch alttestamentarische Juden, der Gallier Brennus, Hannibal, Kleopatra, ja der König Arthus. In der dritten Abteilung schließlich folgen bunt gemischt antike Philosophen, Historiker, Naturforscher und Mathematiker. Von einer eigentlichen Verbrüderung der getrennt defilierenden Berühmtheiten, etwa von wechselseitigen „Totengesprächen" ist nicht die Rede, doch sind immerhin, anders als in Scipios Traum, Hannibal und Scipio schon vereint — wobei man sich übrigens kaum verwundern wird, wenn Petrarca sich gegen Karthago weniger parteiisch zeigt als Cicero. Merkwürdiger ist eher, daß die „fremden" von den altrömischen und offenbar als Volksgenossen empfundenen Berühmtheiten in einer eigenen Abteilung abgesondert aufziehen.

12*

Die Ciceronianische Vorstellung von der Versammlung der verstorbenen Größen im Himmel findet sich noch im 14. Jhdt. auch bei *Coluccio Salutati* und kehrt dann häufig wieder. So läßt das 15. Jhdt. einmal Cosimo Medici im Himmel von römischen Staatsmännern begrüßt, ein andermal einen Bildhauer seiner Grabschrift zufolge von antiken Künstlern gar angebetet werden [27]. Auch auf dem Grabmal des Michelangelo zeigt ein Relief den Meister im Elysium, empfangen von Praxiteles, Zeuxis, Giotto, Brunellesco und anderen toten Berufsgenossen [29]. Aehnlich begrüßt um die gleiche Zeit in *Giovios* Kriegerelogien das Gedicht einer literarischen Hilfskraft die verzeichneten Berühmtheiten als Heroen, die Jupiter in seine Himmelsburg aufgenommen und der Tafel der Götter zugezogen habe [30]. Auch die humanistischen Unsterblichkeitsverleiher Deutschlands haben hier mitgetan. Ein solcher — ein gewisser *Sbrullius* — meint z. B., Dürer habe den Apelles besiegt und sei deshalb würdig, den Himmelspalast zu betreten [31]. All diese halbreligiösen Vorstellungen gehen offensichtlich nicht nur auf Ciceros somnium Scipionis, sondern auch direkt auf die antiken Mythen von der Apotheose mancher Heroen, z. B. des Herakles, zurück. Auch die himmlischen Berühmtheitsversammlungen der Renaissance sind nach sozialen Gruppen — Künstler, Staatsmänner, Krieger usf. — zumeist säuberlich gesondert. Bemerkenswert ist, daß sie seit dem 15. Jhdt. parteilos Heiden mit Christen vereinigen. Offenbar haben die zwischen Allegorie und Glauben pendelnden Vorstellungen der Renaissance von einer nicht nur irdischen, sondern auch himmlischen Sonderunsterblichkeit der überragenden Menschen den Apotheosenmythus des Altertums in unsere modernen Genieallegorien und Geniemythen hinübergeleitet.

Hier seien von breiteren Schilderungen der jenseitigen Berühmtheitsversammlungen nur zwei wiedergegeben, wiewohl sich in der Renaissanceliteratur sicherlich noch weitere finden ließen. Die erste steht im Preambulo zu der schon öfters erwähnten Terzinenchronik von etwa 1480 des *Giovanni Santi* [32]. Raffaels Vater schildert dort in mehreren Kapiteln einen langen Traum — auch Scipio hatte geträumt —, der

ihn in himmlische Gefilde führt. Im zweiten Kapitel erscheint der Sammelbiograph Plutarch — diesmal erinnern wir uns an Virgil in Dantes Jenseitsfahrt — gefolgt von berühmten Schatten, die wieder in soziale Gruppen gesondert sind. Es sind antike Krieger und Staatsmänner, aber auch einige amazonenhafte Frauen des Altertums und Karl der Große, die das zweite und dritte Kapitel erfüllen, im vierten folgen dann kriegerische Größen des Mittelalters und der Renaissance und erst im fünften eröffnen die Musen eine Versammlung von antiken Philosophen und Literaten mit Dante an der Spitze. Künstler fehlen. Die ganze Apotheose der Berühmtheiten dient hier, dem Gloriaideal entsprechend, als Einleitung zu einer Chronik. Der Sohn des Chronisten, *Raffael Santi*, hat übrigens drei Jahrzehnte später ganz ähnliche, nach Gruppen geordnete Berühmtheitsversammlungen in seinen Fresken der Stanza della segnatura, in der Disputa, der Schule von Athen und dem Parnaß, zu Allegorien der Theologie, Philosophie und Poesie gestaltet und mit einer Unzahl von philosophischen und kunsttheoretischen Anspielungen durchsetzt [33].

Ins Burleske gewendet kehrt schließlich die Traumversammlung im Jenseits bei *Pietro Aretino* wieder [34]. In einem Brief von 1537 schildert Aretin, wie ihn ein Traum an den Fuß des Parnaß entführt, allwo der Träumer in einen Platzregen von abstürzenden Menschen gerät, die teils in einem Tintensee ertrinken, teils zumindest ihre verlorenen Kommentare, Uebersetzungen, Romane und sonstige „Neuschöpfungen ihres Geistes“ zu beklagen haben. Kurz: „daß der Aufstieg zum Parnaß so teuflisch schwer sei, ist eine Fabel, die Leichtigkeit des Abstiegs jedoch ist Tatsache“. Ja Aretino, der respektlose Autodidakt, erspart den tintennassen Schwimmern nicht einen kleinen boshaften Vortrag darüber, daß der Verfasser von Kommentaren und Uebersetzungen noch tiefer stehe als der Handlanger, der für Giulio Romano oder sonst einen berühmten Maler die Wände verputze und Farben reibe. Auf der Höhe angelangt, durchwandert nun der Träumer das vollzählige Unsterblichkeitsinventar der Renaissance, empfängt den Kuß des Apoll und

die Lobsprüche der Fama, wird von Minerva herumgeführt, erblickt den Pegasus und trinkt aus der Hippokrene. Sodann aber kommt er in einen Saal, angefüllt mit Schreibzeugen, einen Garten voll Palmen, Lorbeer und marmornen Triumphbögen, eine „Kirche der Unsterblichkeit", voll historischer und allegorischer Gemälde usw. Hoffen wir, daß Aretino für diesen Teil seiner Wanderung eine recht ausgiebige Geldspende empfangen habe, denn all die aufgezählten Unsterblichkeitsrequisiten verherrlichen, wie der Briefschreiber angibt, den Herzog von Urbino, dessen Gesandter aber ist der Adressat des Briefs. Und jetzt kommt die Jenseitsversammlung! In einem Park thront der „göttliche Bembo", gekrönt mit dem Diadem des Ruhms, und um ihn herum sitzen „alle berühmten Leute ohne Rangunterschied und wie der Zufall es wollte". Es sind aber lauter Literaten, Giovio, der ältere Tasso, der Historiker Varchi, der Homernachahmer Trissino, der dichtende Arzt Fracastoro und viele andere, selbstverständlich auch der Briefadressat, denn diesmal sind ausnahmsweise alle Versammlungsteilnehmer noch am Leben. Hätten doch Tote sich dem Berichterstatter Aretino nicht erkenntlich zeigen können. Dieser „erlauchte Chor" also lauscht „dem Höchsten in seiner Mitte", Bembo, der aus seiner Geschichte von Venedig vorliest, während Vögel und Winde ehrfürchtig schweigen — was übrigens die Historiker des 20. Jhdt.s vor der oberflächlichen Rhetorik des Buches nicht zu tun pflegen. Sodann aber schmaust der hungrig gewordene Aretin von einem Stück gebratenen Phönix, dieweil etliche ausgemergelte Gestalten, von den Musen nur auf Grünfutter gesetzt, mit knurrendem Magen abseits stehen. Auch von Dieben wimmelt es auf dem Parnaß, die nur leeres Papier in Händen halten, denn die gestohlenen Juwelen mußten diese Abschreiber längst schon wieder herausgeben. Eine Schar von Staren, Elstern und Papageien aber plappert die gezierten und veralteten Lieblingsworte der Petrarkanachahmer nach, die ihnen einige „schäbige Pädagogen" — humanistische Pedanten — vorsprechen. Wie Aretin zum Schluß die Poetenkrönung zurückweist, haben wir früher schon gehört (S. 125).

Im ganzen finden wir also im Traum des Aretino die altüberlieferte Berühmtheitsversammlung im Jenseits wieder. mit vielen Einzelheiten etwa nach Art des Lukian breit ausgeschmückt. Noch mehrere solcher allegorisch ausgeführter Weiterbildungen des somnium Scipionis — wie aus dem 17. Jhdt. des *Cervantes* Reise auf den Parnaß und besonders die „Insel der Unsterblichkeit" im Criticon des *Balthasar Gracian*, wie noch aus dem 18. Jhdt. z. B. der „Tempel des literarischen Ruhmes" in *D'Alemberts* Essai sur la société des gens des lettres et des grands [35] — werden am gehörigen Ort zu behandeln sein und werden eine Menge Aufschlüsse darüber bieten, wie sich das Bild des „großen Mannes" in den verschiedenen Zeiten verschieden spiegelt. Bei Aretino selber ist diesmal die Ausbeute etwas geringer, denn wir ersehen aus seiner lustigen Jenseitsfahrt nicht viel mehr als seine Abneigung gegen gelehrte Nachahmer, seine Freude an der Originalität, Züge, deren Besprechung noch ein wenig verschoben werden muß.

Gemeinsam überblickt, ergeben die Jenseitsversammlungen der Renaissance ungefähr das gleiche Bild wie die zeitgenössische Sammelbiographik, denn auch sie zeigen die Tendenz zur Zusammenfassung der berühmten Personen, eine Tendenz, die sich aber doch nicht restlos auswirkt, sondern vor den sachlichen Trennungsschranken der Berühmtheiten mehr oder weniger Halt macht. Stärker als in der Sammelbiographik sind hier dagegen die metaphysischen Züge entwickelt. Durch die Verquickung mit der Unsterblichkeit wird nämlich in den Jenseitsversammlungen, bei allem Spiel mit bloßen Allegorien, ein mythisch-religiöser Einschlag immerhin unverkennbar bemerklich. Leise Ansätze zu einem Mythologem von der Brüderschaft der großen Männer lassen sich also in der Renaissance wohl nachweisen. Da wir die Unsterblichkeits- und Nachweltvorstellungen als mit dem ganzen Gloriaideal unlösbar verflochten, schon zur Genüge erörtert haben, wird es sich nun nur noch erübrigen, nach einem Mitweltsmythologem Umschau zu halten. Dabei werden zugleich die Mengenverachtung und die Vorstellungen der Renaissance von der Seltenheit der überragenden Menschen zur Sprache gelangen.

Fast vor ein Rätsel stellt uns die Mitweltsauffassung *Petrarcas*, denn der erste Humanist steht häufig dem Begriff des verkannten Genies näher als irgendein späterer Vertreter der Renaissance, bisweilen aber scheint er von einem Gegensatz zwischen Mit- und Nachwelt rein gar nichts zu ahnen. Bei näherer Betrachtung jedoch ist des Rätsels Lösung bald gefunden. Ueberblicken wir zunächst einmal von den zahlreichen Aeußerungen Petrarcas über Ruhm und Ruhmgier jene, die nichts von nachträglicher Anerkennung bei Lebzeiten verkannter Größen enthalten! In seiner Schrift De remediis utriusque fortunae behandelt eines der zahlreichen Streitgespräche zwischen der weltlichen Spes und der christlichen Ratio die Hoffnung auf Fama [36]; für uns ist gerade dieser Streit recht merkwürdig, denn er endigt mit dem Sieg der ewigen Seligkeit über den Nachruhm: „Bekümmere dich nicht um die Fama nach deinem Tod!" mahnt schon das Motto des Kapitels, die Nachruhmshoffnungen werden als trügerisch hingestellt, bei Lebzeiten werde Ruhm durch Schmeichelei u. dgl. leicht erworben, es sei aber alltäglich, daß der Ruhm nach dem Tod erlösche. Von Verkennung bei Lebzeiten, von dem gerechten Richterspruch der Nachwelt ist nicht die Rede. In gewisser Hinsicht ähnlich verlaufen auch die beiden Streitgespräche über den Neid und die Verachtung [37]. Die Ratio führt dort zwar aus, wie kaum ein hervorragender Mann von der Pest des Neides verschont bleibe, aber der sühnende Balsam der Nachwelt fehlt wieder, ja, wenn unter den Beispielen angeführt wird, wie Thersites den Achill, Zoilus den Homer verachtet habe, wie es Christus und Herodot ergangen sei, ist offensichtlich zwischen Mit- und Nachwelt nicht unterschieden, denn nur Achill und Christus hatten unter den Zeitgenossen zu leiden, Homer und Herodot aber unter nachgeborenen Kritikern.

Zunächst ähnlich läßt sich in demselben Werk auch das Kapitel über die Schande — de infamia — an [38]. Wir hören des langen und breiten die stoisch-christliche Lehre entwickelt, wie die Fama nur ein Hauch sei, wankelmütig und

ungerecht, plötzlich aber wendet sich das Blatt, stoßen wir auf den Schlußsatz: „Es werden Richter kommen, die freier und gerechter urteilen werden. Jene meine ich, die nach uns geboren werden, die gegen euch weder Haß noch Neid, weder Liebe noch Hoffnung kennen. Auf diese Richter wartet! Kurz ist die Frist!" Doch halt! Petrarcas nicht ganz christliche Vertröstung auf die gerechte Sühne der Nachwelt klingt uns vertraut ins Ohr und in der Tat, es sind die uns schon bekannten mitweltsdogmatischen Sentenzen aus Senecas 79. Brief, die hier mit ein wenig umgestellten Worten wieder auftauchen *). Solche Anleihen bei antiken Autoren sind in Petrarcas Mit- und Nachweltsauffassungen nichts Seltenes. Schon die stoische Ruhmverachtung war ja eine antike Reminiszenz, andere kehren immer wieder und gerade das Hauptkapitel über die Gloria in demselben Werk fließt über von ihnen. Es gebe keinen langdauernden Ruhm, heißt es dort [39], wegen der Ueberschwemmungen und Brände nämlich, die die Zeitalter voneinander fast völlig trennten — aber so hatte schon Cicero im somnium Scipionis argumentiert (Teil I S. 84); die seltenen berühmten Männer würden stets vom neidischen Pöbel gehaßt, fährt Petrarca fort, deshalb habe schon Claudian — der ausnahmsweise zitiert wird — gesagt, „minuit praesentia famam", die Gegenwart des Berühmten verhindere den Ruhm **). Die Gloria aber sei nach Angabe „der Weisen" — d. h. Senecas im eben erwähnten 79. Brief — der Schatten der Trefflichkeit, der bald begleite, bald folge, bald vorangehe usw. Bei allem Reden vom neidischen Pöbel kommt indes Petrarca hier doch nicht zu einer richtigen Vertröstung auf die Nachwelt, zu einem richtigen Verkennungsdogma, denn das Kapitel schließt mit der etwas

*) *Petrarca*, de rem. II. 25: *Venient qui* liberius *iudicent* atque aequius. Illos dico, qui post vos nascentur, quos nec vestri odium nec *livor* sed nec amor nec spes torserit . . . . hos iudices exspectate! *Seneca*, ep. 79, 17: multa annorum milia *supervenient*: ad illa respice, etiamsi omnibus tecum viventibus silentium *livor* indixerit, *venient qui* sine offensa, sine gratia *iudicent*.

**) *Claudian*, Bellum Gildonicum XV, 385 Gesner, wo aber vom Gegensatz zwischen Mit- und Nachwelt keine Rede ist. Auch die sogleich zu erwähnende gloria umbra virtutis steht vor Seneca schon bei Cicero, Tusc. I, 45, ohne daß dort zwischen begleiten, folgen und vorangehen unterschieden wäre,

matten Moral, wer wahre Gloria genießen wolle, müsse wahre Tugend beweisen *). Aehnlich zwiespältig äußert sich auch das Kapitel über das Streben nach Fama im Tode, de studio famae in morte [40]. Zuerst zitiert es Cicero zum Erweis der Kürze und Unbeständigkeit des Nachruhms; das Nachweltsurteil sei ebenso gleichgültig wie das der Menschen vor unserer Geburt — was ganz stoisch gedacht und gesagt ist — zum Abschluß aber meint Petrarca plötzlich doch wieder, viele bei Lebzeiten Unbekannte gewönnen im Tode erst Ruhm — und wieder klingen leise Senecas Sentenzen im Tonfall und Wortlaut an **).

Womöglich noch ausführlicher äußert Petrarca seine Mit- und Nachweltsauffassungen — wofern man von *seinen* Auffassungen reden darf — in seinen Briefen. Eine an die Nachwelt adressierte Selbstbiographie — ihre Ueberschrift lautet stolz: Franciscus Petrarca posteritati salutem — dient schon der ganzen Briefsammlung als Einleitung und gleich der erste Brief behandelt (in Fracassettis Ausgabe auf fast acht Großoktavseiten) Verkennung und Nachruhm. Er wolle nicht über seine privaten Mißhelligkeiten klagen, hebt Petrarca an, aber der Ruhm der Menschen beginne mit dem Tod, denn der Neid lebe und sterbe mit dem Leib. „Willst du, daß deine Schriften gepriesen werden, so stirb!“ Solange nur einer von den Zeitgenossen noch am Leben ist, müsse man der Gloria entbehren, sobald aber erst alle von ihnen ins Grab gesunken seien, dann — wieder einmal dürfen Senecas Worte herhalten — „werden jene kommen, die ohne Haß und Neid urteilen“ ***). Und damit Claudian, der aber gleichfalls ungenannt bleibt, nicht zu kurz kommt, führt der Brief sogleich aus, wie die

*) Die den Nachruhm vernichtenden incendia und diluvia bezeichnet. Petrarca dagegen als Fabel im 3. Dialog von De contemptu mundi (Ausg. Rotterdam 1649 S. 817 ff.). Die Unbeständigkeit des Nachruhms wird dort nur aus dem Wahrheitshaß des neidischen Pöbels abgeleitet. Senecas „gloria umbra virtutis“ kehrt ebendort wieder (S. 879).

**) *Petrarca* II, 130: multos per omnem vitam inglorios et obscuros sola mors *illustrat*. *Seneca*, ep. 79: de his loquor, quos *illustravit* fortuna dum vexat; quam multorum profectus in notitiam evasere post ipsos!

***) *Petrarca*, ep. fam. hgg. Frascassetti I, 30: Venient qui sine odio et sine invidia iudicent.

Gegenwart dem Ruhme, die praesentia der fama feindlich sei. Besonders das erbärmliche Geschlecht der Scholastiker — Petrarca meint die zeitgenössischen Literaten — das nichts verstehe, als bei seinen Nachtlichtern Lesefrüchte zu sammeln, bekrittle ohne Urteil alle großen Ingenien. Pythagoras, Plato, Homer, Aristoteles, Varro, Livius, Cicero würden, wiedergeboren, nur bissigen und neidischen Krittlern begegnen. Ein solcher habe sich ja zur Zeit des Augustus an den lebendigen großen Vergil herangewagt. Heute jedoch gebe es auf der ganzen Welt nur *einen* Augustus, König Robert von Sizilien nämlich, die anderen Könige aber wüßten nur über Falkenjagd und Tafelfreuden zu urteilen, nicht aber über Schriftsteller. Zu König Robert wolle sich deshalb Petrarca demnächst begeben. Wieder blickt Petrarca in die Vergangenheit zurück: Augustinus, Hieronymus, Gregorius hätten erst nach dem Tode Fama gewonnen, nur Ambrosius sei schon bei Lebzeiten vom Neide unberührt geblieben, „was wahrscheinlich auf seine reine, einfache, und unzweideutige Lehre zurückzuführen sei". Sonst würden bei Lebzeiten nur jene Menschen berühmt, die ihre Fama mit Geschrei verteidigten, da sie es mit der Feder nicht zustande brächten. Von diesen — modern ausgedrückt — Reklamehelden würden heute ganze Herden beim Pöbel, beim vulgus, als Weise angestaunt, während doch ganz Griechenland sich nur sieben Weiser hätte rühmen können. Aber die Fama der ruhmredigen, geschwätzigen, zänkischen und kleinlichen Dialektiker und Advokaten werde zusammenbrechen — ein gemeinsames Grab werde dereinst all ihre Gebeine umschließen. Und nach langen Trostreden, auch manchen Wiederholungen und Widersprüchen schließt endlich der Brief mit der Sentenz: „Pflege die Tugend solange du lebst, Fama findest du im Grab! Leb wohl!"

Es ist wohl überflüssig über die Mitweltauffassung Petrarcas noch weiter Beispiele zu häufen, denn sie erscheint kaum mehr sonderlich rätselhaft. Petrarcas Ansichten von dem Gegensatz zwischen Mit- und Nachwelt sind deshalb so wenig gefestigt, weil er selber (vgl. S. 118) zwischen der ewigen Seligkeit und dem Gloriaideal, zwischen christlicher Demut und

antikisierender Literateneitelkeit hin- und herschwankt und unselbständig bald hier bald dort Anlehnung sucht. Gleichgültig erscheint ihm die Nachwelt immer dann, wenn er Cicero ins Christliche umdeutet, das Nachweltsurteil wird ihm dagegen zum sühnenden Richterspruch über bei Lebzeiten verkannte Größen immer dann, wenn er gerade Seneca ausschreibt. Trotzdem ist damit noch nicht alles aufgeklärt. Wieso gelangt Petrarca dazu, seine literarischen Anleihen gerade bei Seneca aufzunehmen, der doch mit seiner Verkennungsdogmatik von den in der Antike vorwiegenden Mitweltsvorstellungen eigentlich abweicht? Sicherlich haben leise neurotische Züge in der zwiespältigen Seele des ersten Humanisten ihn besonders empfänglich dafür gemacht, sich als verkannt zu fühlen und sich mit der Hoffnung auf die Nachwelt zu trösten. Aber eine wirklich ideengeschichtliche Betrachtung wird sich auch mit der Psychologie eines Einzelautors nicht zufrieden geben, sondern nach bedingenden Umständen in allgemeinen Zeitverhältnissen suchen müssen. Und da finden wir denn in Petrarcas Mitweltsvorstellungen auch abgesehen von allen Senecaanleihen und psychischen Eigenheiten des Autors drei Bestandteile vereinigt: eine lebhafte Mengenverachtung, die Hervorkehrung des neidischen Intriguenspiels, das sich um die Literaten erhebe, und eine gewisse Tendenz, den überragenden Menschen zum Dulder zu stempeln. Diese drei Bestandteile müssen wir getrennt erklären und ihre Weiterentwicklung im Verlauf der Renaissance verfolgen.

Die Mengenverachtung.

Was zunächst die Mengenverachtung anlangt, so haben wir sie ja schon in der Antike reichlichst angetroffen. Sie entspringt damals wie je einfach dem Bedürfnis des Autors, sich als besonders ausgezeichnetes Wesen hinzustellen, ist in Zeiten, in denen die breiten Volksmassen sozial eine geringe Rolle spielen, selbstverständlich und bei den lateinisch, also nur für einen kleinen Kreis schreibenden Literaten der Renaissance immer stark ausgeprägt. Bei Petrarca selber äußert sie

sich neben den schon angeführten Stellen am schärfsten in jenem Brief, wo er ausführt, er wolle von den Vielen lieber nicht verstanden als gelobt werden, denn das Lob des Pöbels, des vulgus, bedeute Schande bei den Gelehrten [41]. Interessanterweise gilt es deshalb für Petrarca als schimpflich, wenn das Straßenpublikum auf den allbekannten Dichter mit Fingern deutet [42], ein Straßenerlebnis, über das sich im Altertum Horaz und Persius ganz naiv gefreut hatten (vgl. o. S. 79). Freilich legt der erste Humanist seine Verdammung des digito monstrari dem Kirchenvater Augustin in den Mund, so daß die Uebereinstimmung mit den Publikumsverächtern des 20. Jhdt.s sich doch als nur recht äußerlich herausstellt: bei Petrarca handelt es sich auch hier wieder nur um einen Vorstoß der mittelalterlich-christlichen Demut gegen das Gloriaideal.

Ganz ähnlich wie Petrarca erklärt auch einer seiner Freunde, ein Prior, es sei ihm eine Ansicht um so lieber, je weiter sie von der des Pöbels abweiche [43]. Auch später, im 15. und 16. Jhdt., sind bittere Bemerkungen gegen den ungelehrten Pöbel, besonders auch gegen den Unbestand in seinen Gunstbezeugungen bei den Humanisten und anderen Literaten sehr beliebt. 1557 meint z. B. der Literat *Dolce*, große Philosophen drückten ihre Mysterien absichtlich allegorisch aus, um ihre Perlen nicht vor die Säue zu werfen [44]. Merkwürdiger ist, daß die Mengenverachtung mit der Literarisierung der Kunst auch bei den Malern eindringt, die im 14. und 15. Jhdt. von ihr noch recht frei scheinen. Der schriftstellernde Maler *Hollanda* z. B. legt 1548 Michelangelo die Worte in den Mund, der urteilslose Pöbel liebe immer das Abscheuliche und tadle das Lobenswerte, die Malerei sei nur dem hohen Verstande gewährt [45]. Die Bänkelsänger und Volksdichter der Renaissance dagegen schließen sich begreiflicherweise der Mengenverachtung der gelehrt-exklusiven Literatenschaft nicht an. Es ist recht charakteristisch, daß *Aretino*, der ungelehrte und respektlose Schustersohn, mit diesen plebeiischen Dichtern sympathisiert, sich für den Dialekt und natürlichen Mutterwitz der unteren Klasse einsetzt und, wenn es ihm gerade paßt, das Volk für einen ebenso ernst zu nehmenden Beur-

teiler erklärt wie die Kenner und Literaten [46]. Mit solchen plebeiischen Neigungen steht jedoch Aretino unter der exklusiven Literatenschaft des 16. Jhdt.s ziemlich allein.

Die Seltenheit der großen Männer.

Die Verachtung der Menge führt die Renaissance bisweilen auch dazu, den Seltenheitswert der überragenden Menschen ein wenig zu betonen. Bei Petrarca hatten wir ja schon die kleine Anzahl der sieben Weisen Griechenlands gegen die „Herden" der zeitgenössischen Scheingrößen ausgespielt gefunden [47]. Noch deutlicher verbindet sich bei ihm Mengenverachtung mit Anpreisung der Seltenheit, wenn er in einem anderen Brief sich entrüstet, daß die Poesie, ein Geschenk der Götter und die *Gabe weniger*, heutzutage dem Pöbel preisgegeben — vulgari —, entweiht, ja prostituiert werde, denn noch nie sei soviel Gerede von Dichtern gewesen wie heutzutage [48]. Auch in den Zeiten nach Petrarca findet der Seltenheitswert überragender Menschen Würdigung. Um die Mitte des 15. Jhdt.s betont z. B. *L. B. Alberti*, daß Gedächtnis und gleichsam göttliches Ingenium vom Schicksal nur wenigen Menschen gewährt sei [49]. Um die Mitte des 16. Jhdt.s zitiert mit ähnlicher Absicht der Kunstliterat *Dolce* „unter Aenderung zweier Worte" zwei Verse Ariosts, die besagen, Poeten und Maler seien selten, Maler nämlich, die ihres Namens wert seien [50]. Um dieselbe Zeit widmet der Maler *Hollanda* das erste Kapitel des dritten Buchs seines Kunsttraktats dem Nachweis, „daß nur wenige die zu erstrebende Vollkommenheit erreichen", und führt dort aus, es gebe zur Zeit in ganz Europa nicht mehr als zwei oder drei hervorragende Maler. Nur diesen sei es verstattet, überragende Menschen, wie Herrscher, Feldherrn, Künstler, Gelehrte, Heilige, die die Masse um Haupteslänge überragen, zu portraitieren [51]. Eine dieser zwei oder drei Ausnahmestellungen hat Hollanda sicherlich seinem Freunde Michelangelo zugedacht und der Meister der sixtinischen Fresken ist es auch, dem *Aretino* einmal schreibt, die Welt habe zwar viele Könige hervorgebracht, aber einen einzigen Michelangelo [52].

Es besagen jedoch all diese im Gefolge des Personenkults und der Mengenverachtung ja ziemlich selbstverständlichen Anpreisungen der Seltenheit kaum übermäßig viel, denn die heute verbreitete Vorstellung, es gebe, in allen Zeitperioden zusammengerechnet, nur ganz verschwindend wenige überragende Menschen, hat die Renaissance mit ihrer Vorliebe für endlose Berühmtheitslisten eigentlich kaum entwickelt. Recht deutlich geht dies z. B. aus der von *Accolto* um die Mitte des 15. Jhdt.s verfaßten Verteidigung der Gegenwart gegen die Antike hervor (vgl. S. 167 f.). Dort [53] räumt Accolto dem Lobredner der Vergangenheit ein, daß es Menschen gebe, die selbst die so hochstehende Gegenwart nicht mehr übertreffen könne, aber die angeführten Beispiele wachsen sich sofort zu einer langen Liste aus, die etwa in der Philosophengruppe nicht nur „Genies" im modernen Sinn wie Plato und Aristoteles, sondern auch ausgesprochene Schüler und Berühmtheiten zweiten Ranges wie Theophrast und Karneades mit umfaßt. Zur Begründung meint Accolto, so wie Gott in den ersten christlichen Jahrhunderten Heilige auf die Welt gesendet habe, nachher aber niemanden, der ihnen nahekäme, so habe auch die Natur „voreinst" unübertreffliche Vorbilder für alle Wissenschaften und Künste hervorgebracht. Er unterläßt es aber vollständig, die gewaltige Seltenheit dieser Unübertrefflichen ins Treffen zu führen, was ihm bei seiner Tendenz, die Gegenwart vor der Antike herauszustreichen, doch ganz besonders hätte nahe liegen müssen. Recht ähnlich meint 1584 der Bildhauer *Bocchi*, es gebe drei Menschenklassen, alles überragende Männer wie Alexander den Großen, Cäsar, Pompeius, Gonzalvo, Lorenzo Medici, Bembo u. a., mittelmäßige Menschen und schließlich unterdurchschnittliche [54], aber auch er unterläßt es, die Seltenheit der ersten Menschenklasse überhaupt zu erwähnen. Auch bei *Macchiavell* im zweiten Jahrzehnt des 16. Jhdts. findet sich schon eine ähnliche Dreigliederung der menschlichen Begabungen. Im 22. Kapitel seines Fürsten nämlich, das über die Minister handelt, führt der Florentiner aus, es gebe drei Gattungen von Gehirnen — cervelli —: die erste verstehe aus eigenem, die zweite nur das, was andere bewiesen hätten, die dritte ver-

stehe gar nichts; die erste sei die ausgezeichnetste, die zweite ausgezeichnet, die dritte unnütz. Aber auch Macchiavelli äußert sich überhaupt nicht über die Häufigkeitsverhältnisse dieser drei Begabungsklassen, sondern er zieht mit seiner eisigen Sachlichkeit nur die Schlußfolgerungen für die richtige Ministerauswahl: der Herrscher brauche, um seine Räte auswählen zu können, nur zur zweiten Begabungsklasse zu gehören.

Erklärungsversuch.

Daß Macchiavelli an der Gelegenheit, den Seltenheitswert der Selbstdenker herauszustreichen, so ganz und gar achtlos vorbeigeht, ist für die Renaissance charakteristisch und merkwürdig und unterscheidet sich gar sehr von dem Verhalten des spanischen Arztes *Juan Huarte*, das in einem späteren Band noch ausführlichst zu erörtern sein wird. In seinem Examen de los ingenios von 1566 nämlich — einem der für die Geschichte des Geniebegriffs allerbedeutsamsten Werke — stellt Huarte mit ähnlichen Worten dieselbe Einteilung der Begabungen auf wie der Florentiner; er aber erörtert nicht nur die Seltenheit der Selbstdenker, sondern verlangt auch voll Mengenverachtung, daß es nur Begabungen der seltenen ersten Klasse vom Staat erlaubt sein sollte, *Bücher drucken zu lassen* [55]. Hier aber stehen wir vor jenem Punkt, der für die Betonung der Begabungsseltenheit vielleicht entscheidend ist: es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Vorstellung von der ganz ungeheuren Seltenheit der Selbstdenker eine Reaktion auf den Buchdruck darstellt, eine Reaktion gegen die allzu leicht gewordene und dadurch allzu ausgebreitete literarische Produktion. Im Italien der Renaissance freilich scheint die Reaktion noch nicht eingetreten zu sein. Die seit 1464, seit der Errichtung der ersten Druckerei in Italien verstrichene Zeit ist offenbar noch zu kurz, als daß die Auswirkungen der neuen Erfindung auf die Vorstellung von großen Männern sich recht hätten durchsetzen können. Es scheint vielmehr vor 1550 ziemlich vereinzelt dazustehen, wenn sich Spuren eines Verkennungsdogmas mit Klagen über

die Menge der Drucke mischen. Da aber gerade dies im Vorwort zu einem Werk des Kosmographen Petrus Martyr von 1553 der Fall ist, müssen wir dem Herausgeber des Buchs, einem spanischen Humanisten — er heißt *Aelius Antonius Nebrissensis* — wohl das Wort lassen [56]. „Was soll ich als Ursache nennen", fragt er, „weshalb die Menschen unseres Jahrhunderts soviel Bücher herausgeben und Gelehrte und Ungelehrte durcheinander Gedichte schreiben? Warum jene, die würdig sind in Mund und Händen der Menschen zu sein, in Nacht und Finsternis verborgen bleiben, den Motten und Holzwürmern ausgeliefert, während hingegen viele mißgeborene Werke, geschrieben ohne Apoll und die Musen, Leser, Lob und Verbreitung finden in Schulen, Hallen und Weilern? Etwa weil die Fortuna wie in allen Angelegenheiten des Menschen auch hier ihr gewohntes Spiel treibt, das Leuchtende unterdrückt und das Finstere emporhebt? Oder etwa weil ein Buch, das leben soll, wie ein Dichter sagt *), einen Genius haben muß, der es gegen ungerechte Vergessenheit und gegen Untergang verteidigt und ihm Leser herbeizwingt? Daher kommt es vermutlich, daß die Werke der hervorragenden Schriftsteller untergehen, die Bücher gerade der törichtesten aber gelesen und geliebt werden." Und so habe er denn, fährt etwas unkonsequent der Literat fort, das halbvergessene Werk des Petrus Martyr herausgegeben im Auftrag des Mäzens und aus Freundschaft zum Autor, „damit dessen Gedanken, auf vielen Blättern verbreitet, zu dauerhaft würden, als daß das Alter sie vernichten könnte". Die mengenverächterischen Aeußerungen des Martyr-Herausgebers kehren sich also nicht nur gegen das urteilslose Publikum, sondern auch schon gegen die allzusehr angeschwollene Zahl der Autoren und Bücher. Stark betont wird jedoch die Seltenheit der wahrhaft guten Bücher auch hier keineswegs.

Es ist im ganzen selbstverständlich, daß sich die Anzahl der den Durchschnitt überragenden Menschen beliebig klein machen läßt, wenn man nur ein entsprechend hohes Ausmaß des Ueberragens verlangt. Ueber diese logische Selbst-

---

*) Martial VI, 7, 10.

verständlichkeit wären nicht viel Worte zu verlieren. Seit dem 17. Jhdt. etwa besteht aber die sehr merkwürdige Tendenz, mit den Anforderungen an das Ueberragen hinaufzugehen und damit die Zahl der überdurchschnittlichen Menschen zu verringern. Die Renaissance dagegen — und ebenso das Altertum — pflegt den Seltenheitswert der überragenden Menschen viel weniger hervorzukehren. Unsere Zeit kennt eben die Gruppe der Genies, die Renaissance und die Antike nur die sehr viel zahlreichere Gruppe der Berühmtheiten. Der Trennungsstrich zwischen dem Durchschnitt und den überdurchschnittlichen Menschen geht nach der Vorstellung des 19. und 20. Jhdt.s mitten durch die Literaten, Künstler, Forscher usw. hindurch und sondert eine winzige Auswahl von geistig Tätigen auf der einen Seite von der verachteten Menge anderseits. Die Mengenverachtung der Renaissance und des Altertums dagegen beruht mehr auf Standes- als auf Begabungsunterschieden, sondert im großen ganzen eigentlich nur die Literaten insgesamt vom ungelehrten Publikum. Es ist recht wahrscheinlich, daß erst der Buchdruck und die Entwicklung des städtischen Bürgertums, erst das Anwachsen der Literatenschaft und der Gebildeten, erst die in der anschwellenden Bücherflut für Autoren und Publikum immer nötiger werdenden Kämpfe gegen den Ertrinkungstod die bloße Standesideologie der Literaten zurückgedrängt und genötigt haben, einen aufs schärfste markierten Trennungsstrich mitten durch die Gruppe der geistig Tätigen selbst zu ziehen.

Das neidische Intriguenspiel.

Freilich dürfen wir uns nicht vorstellen, es hätte unter der Literatenschaft des italienischen Frühkapitalismus stets holdeste Eintracht, ungetrübt von allen Konkurrenzkämpfen geherrscht. Auch vor Erfindung der gedruckten Bücher wird natürlich jeder Literat um Beachtung zu kämpfen haben, um so mehr, wenn er, pekuniär schlecht fundiert, ganz auf die Unterstützung seiner Mäzene angewiesen ist. Es ist aber der Daseinskampf der Renaissanceliteraten nicht Gegenwehr des

Einzelnen gegen eine ungeheure Bücherflut, die ihn durch ihre bloße *Existenz* zu ersäufen droht. Er hat nicht gegen eine kompakte Masse von persönlich unbekannten Konkurrenten, kurz, nicht gegen den „großen Krummen“ Ibsens sich zu wehren — ein Kampf, der besonders leicht halbmetaphysisch umgedeutet wird — sondern der Daseinskampf der Renaissanceliteraten beschränkt sich auf ein sehr reales Intrigenspiel zwischen verhältnismäßig wenig Konkurrenten, die sich persönlich sehr genau kennen, er äußert sich in einem Gewebe von Neid, Eifersüchteleien, Zank, Verleumdungen und Streitschriften, in fortwährend wechselnden Kliquenbildungen und ist ein Kampf aller gegen alle [57]. Dieses neidische Intrigenspiel wird von den Renaissanceliteraten meist ohne metaphysische Umdeutungen ungeschminkt zugegeben, gilt als peinliche, aber unvermeidliche Zutat des Literatenberufs und des Ruhms und ist der zweite unter jenen Bestandteilen der Mitweltsauffassung der Renaissance, die zu verfolgen wir uns vorgenommen hatten.

Den Neid als Begleiterscheinung des Ruhms hatten wir schon bei *Petrarca* immer wieder angetroffen. Auf ihn münzt er das so häufig wiederkehrende Claudianzitat von der ruhmvermindernden Wirkung der Gegenwart, dem Neid widmet er ein ganzes Kapitel der uns schon bekannten Trostschrift De remediis, ein Kapitel, das ausführt, wie kaum ein ausgezeichneter Mann vor dieser Pest geschützt sei [58]. Auch in *Boccaccios* Elogium auf Petrarca kehrt das Claudianzitat wieder, wiederholt sich der unvermeidliche Hinweis auf den Neid der Mitwelt: „Ich richte diese Lobpreisungen“, heißt es dort, „nicht an einen längstverstorbenen Menschen des Altertums, sondern an einen lebenden, den ihr, ihr Verkleinerer des Großen, mit eigenen Augen sehen könnt, wenn ihr meinen Worten nicht glaubt. Ohne Zweifel ist bei ihm nicht eingetreten, *was zumeist bei berühmten Männern einzutreten pflegt*, das minuit praesentia famam, wie Claudian sagt“ [59]. Hier gilt also Petrarca geradezu als Ausnahme, die die Regel, den Neid der Mitwelt, bestätigt. Neidische Intrigen, Böswilligkeiten der Menge gegen den Literaten gelten auch im 15. Jhdt. z. B. für *L. B. Alberti* als selbstverständlich [60],

13*

in dessen Biographie gleichfalls die Gehässigkeiten eine Rolle spielen, unter denen er selber durch Nörgler, Nebenbuhler und Neider zu leiden gehabt habe [61]. Hieher gehört es ferner, wenn einige Jahrzehnte später *Verini* lange schwankt, bevor er sich entschließt, lebende Berühmtheiten in sein Lobgedicht auf Florenz aufzunehmen. Durch die Aufnahme nämlich fürchtet er als Schmeichler zu erscheinen, durch die Verschweigung dagegen als erfüllt von Neid, „der gemeinsamen Erinye der Gelehrten" [62]. Um die Mitte des 16. Jhdt.s verschmilzt gar bei *Giovio* die Nachruhm- mit der Neidvorstellung zu der als selbstverständlich vorgebrachten Redensart von der „Gloria, die nach dem Neid der Gegenwart und des Lebens sich im Tod gehäuft einstellt" [63]. Daß übrigens Neid als unvermeidliche Begleiterscheinung auch des nichtliterarischen Ruhmes gilt, zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der z. B. um die Mitte des 15. Jhdt.s *Aeneas Sylvius* davon spricht, wie der Condottiere Picinino seinen berühmten Berufsgenossen Sforza sofort zu beneiden beginnt [64]. Welch gewaltige Rolle schließlich neidische Intrigen nach dem Aufstieg der bildenden Kunst aus der Zunft auch im Leben des Künstlers spielen, weiß jeder, der etwa die Selbstbiographie Cellinis gelesen, die Intrigen Bramantes gegen Michelangelo kennengelernt hat. Dieses ganze durch das Mäzenatenwesen sozial bedingte, durch die Ruhmgier des Frühkapitalismus verschärfte Intrigenspiel hat für die Anschauungsweise der Renaissance die Freuden des Ruhmes immer mit mehr oder minder hervorgehobenen dunklen Schatten durchsetzt.

Dulderkultische Tendenzen.

Eine gewisse Neigung, das Los der Berühmtheiten in einem etwas düsteren Licht zu erblicken oder zumindest rhetorisch auszumalen, äußert sich in der Renaissance noch in anderen Formen und mit anderen Motivierungen. Solche Keime eines weltlichen Dulderkults bilden den dritten hier zu erörternden Bestandteil in der Mitweltsauffassung der Renaissance. Bei *Petrarca* haben wir z. B. neben dem Neid auch die all-

gemeine Ungunst der Zeit, besonders den Mangel an Mäzenen als Grund dafür angeführt gefunden, daß es den Literaten gar so schlecht ergehe [65]. Auch abgesehen von der geringen Literatenförderung wirft Petrarca seiner Zeit gern vor, sie erhebe Bösewichte auf den Fürstenthron, lasse die ausgezeichneten Männer aber in Kerker, Armut, Ränken und Verbannung verkommen [66]. Denselben Vorwurf erhebt *Boccaccio* ganz allgemein in seiner Dantebiographie gleich zu Beginn gegen das Florenz seiner Zeit. Mit einer Menge von Ausrufen zählt er sodann die Ehren auf, die Dante im besonderen gebührt hätten und die Behandlung, die ihm tatsächlich widerfahren sei, und noch zweimal, sowohl nach dem Bericht über Dantes Verbannung als nach der Wiedergabe seiner Grabschrift kehren die Deklamationen und Ausrufe über die Undankbarkeit der Vaterstadt wieder [67]. Charakteristischerweise verbleibt aber Boccaccio ganz im Rahmen der lokalpatriotischen Forderung nach gebührendem Lohn für die Stadtberühmtheiten, ohne je die Vorwürfe gegen das undankbare Florenz zu einem allgemeinen Verkennungsdogma auszuweiten oder die undankbare Mitwelt als Folie für eine gerechte Nachwelt zu verwerten. Stellt er doch ausdrücklich andere Städte als Muster hin, die ihre Berühmtheiten gebührend ehren, und wirft dem undankbaren Florenz vor, daß es auch seinen Bürger Claudian — also einen Längstverstorbenen — vernachlässige [68]. Solche lokalpatriotische Vorwürfe des Undanks sagen dem Renaissancegeschmack als Redefigur sehr zu, sind aber von Verkennungsdogmatik eigentlich recht verschieden. Die florentinische Undankbarkeit — u. zw. diesmal gegen Manetti — kehrt z. B. gegen Ende des 15. Jhdt.s in der Biographiensammlung des *Vespasiano* wieder [69].

Mehr über die *sozialen* Schattenseiten des Literatenberufs äußert sich einige Jahrzehnte früher der junge *L. B. Alberti* in seiner Schrift „Ueber die Vorteile und Nachteile der Wissenschaften“ [70]. Zunächst hebt Alberti die Mühsale hervor, die der Jünger der Wissenschaft auf sich nehmen müsse, das mühevolle Studium, die Nachtwachen, den Verzicht auf alle Vergnügungen und auf Reichtum, um sodann die Frage aufzu-

werfen, warum man denn so viele in den Wissenschaften ausgezeichnete Männer in niedrigen Glücksumständen erblicke. Eine breit, aber nicht ganz einwandfrei angelegte Statistik erläutert das trübe Los der Literaten zahlenmäßig: von 1000 Menschen erreichten nur 300 ein Alter von 40 Jahren *), unter 300 Literaten blieben nur 100 frei vom Unheil des Kriegs, von Pest, Krankheiten, Armut und neidischen Intrigen, von diesen 100 wieder seien nur 10 mit trefflichem Gedächtnis und scharfem Geist begabt — denn solche Gaben seien vom Schicksal nur ganz wenigen verliehen — und nur 3 schließlich von den ausgesiebten 10 seien so hervorragend eifrig, daß sie alle Mühsale überwinden könnten. Von diesen aber gelte das Wort des Cato, sie hätten studiert, um Reichtum in einer *anderen* Welt zu gewinnen, denn im Leben sei noch kein Literat reich geworden. Unselig sei deshalb das Los der Studierenden zu nennen: Von 1000 gelangten 3 ans Ziel, während ein Schurke, ein Lügner mit weit geringerer Mühe viel größeren Ruhm erlange. Zu Geld anderseits kämen von den Literaten überhaupt nur drei Arten, die Advokaten nämlich, die richterlichen Beamten und die Aerzte, alle anderen müßten in Armut dahinleben.

Wenn also auf dem Konto, das Alberti den Literaten gewissermaßen eröffnet, die Sollseite überaus düster aussieht, so erstrahlt dafür auf der Habenseite um so heller die Gloria mit ihren Freuden. Herrlich und erfreulich nämlich ist trotz aller Uebel der Ruhm des Literaten bei Mit- und Nachwelt, wie Alberti ausführt — wobei beim Vorüberziehn der Gründe, wie wir schon wissen, auch der Baconische Gedanke von der Naturbeherrschung durch Wissenschaft vorbeihuscht. Zwar werden auch einige Außenstände auf der Habenseite verbucht, zwar werden Klagen laut über das Unrecht, daß bei öffentlichen Umzügen und auch sonst die Adeligen den Literaten vorangingen, Klagen weiters über die Geldgier und Käuflichkeit der Zeit, über die Flüchtigkeit der Volksgunst, aber zum Schluß erscheint doch die Weisheit mit ihrer Kraft

---

*) Zum Vergleich: nach der preußischen Sterblichkeitstafel erleben von 1000 Geborenen 481,6 das 40. Jahr.

unsterblichen Ruhm zu verleihen als höchstes Gut: die Rechnung ist zugunsten des Literatenberufs entschieden.

Im ganzen besteht bei Alberti deutlich die Tendenz, den Weg zur herrlichen Gloria als überaus dornenvoll hinzustellen. Stehen doch alle uns schon bekannten Requisiten, die Urteilslosigkeit der Menge, der Seltenheitswert, die neidischen Intrigen in ihrem Dienste. Unter seinen zahlreichen Geistesverwandten aber ist Alberti hier dadurch gekennzeichnet, daß er die gesellschaftliche Seite des Literatenloses, nämlich die materiellen Berufsaussichten so sehr hervorkehrt. Diese Eigenart seiner Schrift erklärt sich aus ihrem Zweck: Alberti hat seine Abhandlung als ganz junger Mann an seinen Bruder gerichtet, um sich gegen dessen Vorwürfe wegen seiner Berufswahl zu verteidigen. So ist seine Schrift, wenn sie auch ganz von Gloriaideologie durchsetzt ist, eine freilich noch sehr primitive berufssoziologische Untersuchung geworden, eine Untersuchung, die die Tendenz des Frühkapitalismus nach Rationalisierung des Wirtschaftslebens deutlich widerspiegelt. Mit ganz andrer Klarheit freilich werden wir das Thema der Berufsberatung über ein Jahrhundert später im Examen de los ingenios des *Huarte* durchgeführt finden, im Mittelalter aber mit seiner mehr oder weniger ausgebildeten Erblichkeit der Berufe wäre Albertis nicht auf die Tradition, sondern auf wirtschaftliche Berechnung gegründete Berufsauffassung, sosehr sie von phraseologischem Beiwerk getrübt ist, wohl unmöglich gewesen. Insbesondere seine Statistik wäre auch heute noch von geradezu unschätzbarem Wert für das kausale Verständnis der Renaissancekultur — wenn sie nur Beobachtungen eines reifen Mannes und nicht tendenziös getrübten Schätzungen eines Jünglings entsprungen wäre. Immerhin spiegeln auch die statistischen Phantasien Albertis die unsichere wirtschaftliche Grundlage der Literaten deutlich genug, über die sich die Gloria- und Mitweltideologie erhebt. Auch die Angabe über das Zahlenverhältnis der bis zur höchsten Stufe gelangten Literaten zu den zurückbleibenden, ein Verhältnis, das Alberti offenbar als besonders ungünstig ansieht, ist für die Vorstellungen der Renaissance überaus charakteristisch. Das 20. Jhdt. nämlich, mit seiner Auffassung

von der Verteilung der Genies über die Jahrtausende, würde wohl die Angabe, auf 1000 Geborene kämen 3 Größen, als viel zu hoch gegriffen ablehnen. Das Berühmtheitsideal der Renaissance ist eben aus den früher dargelegten gesellschaftlichen Ursachen viel anspruchsloser als das Genieideal unserer Zeit.

Um die Mitte des 16. Jhdt.s, diesmal angewandt auf die Künstler, finden wir schwache Spuren der Tendenz, den Lebenslauf der geistig Tätigen düster auszumalen, bisweilen auch bei *Vasari.* Im Vorwort zum dritten Teil seiner Künstlerbiographien beschließt er einen Ueberblick über die Kunstentwicklung der Renaissance mit einigen Mitweltsbetrachtungen: heutzutage, meint er, seien die Ingenien überaus selten, denn sie müßten ohne Belohnungen — premii — in Armut kläglich ihre kostbaren Früchte hervorbringen. Noch mehr müsse man sie deshalb feiern als die Künstler des Altertums, das ja durch seine Belohnungen eine Stätte des Glücks für die Künstler gewesen sei. Bei gerechter Belohnung — remunerazione — würde deshalb die Gegenwart das Altertum weit übertreffen. Statt dessen müßten heutzutage die unglücklichen Ingenien mit Hunger statt mit Ruhm — fame statt fama — sich abmühen, ja es sei ihnen unmöglich, sich bekannt zu machen. Dies aber sei — ein Wink mit dem Zaunpfahl für die Mäzene! — Schuld und Schande derer, die helfen könnten, sich aber um nichts bekümmern wollen [71]. Auch das Vorwort des ganzen Werks erwähnt, wohl mit derselben Absicht zu verdüstern, die *niedrigen Glücksumstände*, die viele Künstler nicht hätten hindern können mit Hilfe freigebiger Fürsten und Republiken zu herrlichem Ruhm bei Mit- und Nachwelt aufzusteigen [72]. Nicht nur um diese Gloria zu verewigen, will Vasari die Biographien schreiben, sondern auch, auf daß man von den Berühmtheiten etwas lerne, auf daß man ferner die „mannigfachen Wechselfälle — casi — lese, die den Künstlern widerfahren seien, manchen aus eigener Schuld, vielen andern aber durch die Fortuna“ [73]. Es sind also die Mäzene, die Fortuna und die Künstler selbst, denen Vasari Schuld an den Schattenseiten des Künstlerberufes gibt. Ein eigentliches Verkennungsdogma entwickelt er nicht. Die Trefflichkeit Michelangelos, erzählt er z. B., sei sogleich anerkannt worden

und nicht erst nach dem Tode, „*wie es vielen geschieht*“ [74]. Ohne diesen charakteristischen Zusatz geht es hier freilich nicht ab. Auch ein andermal heißt es von Michelangelo, er habe sich bei Lebzeiten solcher Gloria erfreut, wie man sie gewöhnlich kaum nach dem Tode zu gewinnen pflege [75]. Bei Lionardo dagegen wird die bei Mit- und Nachwelt gleiche Gloria ohne den geringsten mitweltsdogmatischen Zusatz verzeichnet [76] und diese mangelnde Unterscheidung ist bei Vasari die Regel. Dulderkultische Tendenzen sind also auch ohne Kontraste zwischen Mit- und Nachwelt durchaus möglich.

In ähnlichem Sinn, aber doch viel düsterer, äußert sich im ersten Drittel des Jhdt.s der jüngere *Picus von Mirandula*. Er widmet nämlich einmal ein Kapitel dem Nachweis, „wie sehr sich jene täuschen, die um menschlicher Fama und Gloria willen die Wissenschaften pflegen und wie elend sie ihr Leben verbringen“. Welche Zwistigkeiten und Kämpfe, ruft er dort, haben nicht die Literaten zu bestehen, welche Feindschaften von Gelehrten und oft von Ungelehrten! Die sieben Weisen seien von Cicero, Plato von Epikur getadelt, Sokrates und beinahe auch Aristoteles seien hingerichtet, Cicero und Homer nach dem Tode bissig bekrittelt worden. Ganz elend sei es dem Homer nach dem Tode ergangen, man habe ihm seine Gedichte entstellt, ja dem Orpheus sei sogar das schrecklichste widerfahren — nämlich, daß ihm Cicero die Existenz glatt abgesprochen habe [77]. Trotz der deutlichen Verdüsterungsabsicht wird hier Mit- und Nachwelt nicht gegeneinander ausgespielt. Man sieht vielmehr, wie Picus das beliebte neidische Intrigenspiel der Literaten ganz unbedenklich über den Tod hinaus prolongiert. Uebrigens ist nicht gerade Predigt eines literarischen Dulderkults seine Hauptabsicht, sondern er will wie Petrarca mehr das christliche gegen das Ideal der Gloria ausspielen.

Gleichfalls an Petrarca aber in anderer Hinsicht erinnert ein Menschenalter später die Trostschrift des *Cardanus* De utilitate ex adversis capiendis, in deren Kapitel über die Verachtung wir allerlei Duldermythologisches zusammengestellt finden [78]. Außer dem natürlich wieder anrückenden Unbestand der Volksgunst werden dort die häufigen Wechselfälle — casus

— aufgezählt, die um verdiente Ehren bringen, u. zw. sind dies fürstlicher Zorn, Feindseligkeiten von Mächtigen, von Nahestehenden und von Lästerzungen, Vermögensverlust, Blindheit, Taubheit, Altersschwäche, Familienzerwürfnisse u. dgl. und schließlich „irrtümliche Annahmen über die Volksstimmung". Daß all dies für den Weisen gleichgültig, ja ein Ansporn zu sein habe, muß Cardanos Trostschrift ihrem Zweck entsprechend selbstverständlich breit darlegen. Interessanter und wohl auch selbständiger ist der Hinweis darauf, daß die Menge zwar Trefflichkeit und Weisheit nicht ehre, aber sie auch nicht verachte. Sie verachte vielmehr nur alberne, verbrecherische und — merkwürdigerweise — auch vom Schicksal schwer getroffene Menschen. Mit guten Menschen dagegen, die ins Unglück geraten seien, habe sie sogar Mitleid [79]. Auch später noch warnt Cardanus davor, man möge sich ja nicht fälschlicherweise für verkannt — contemptus — halten [80], eine Warnung, die einen gewissen Scharfblick für die Psychologie neurotischer Ruhmeskandidaten verrät. Die wirklich ungerechte Verachtung dagegen entspringt nach Cardan aus dreierlei Ursachen: den Ränken der Feinde und Rivalen, der Urteilslosigkeit — vanitas — der Menge und der Unverständigen und schließlich den eigenen Lastern wie Geiz, Jähzorn, Ueberentwicklung des Ehrgeizes usw. [81]. Im ganzen vereinigt das Kapitel einige stoische Gemeinplätze mit allerlei Trostgründen, die darlegen, wie man trotz aller Anfeindungen Karriere machen könne. Die eingestreuten Spitzen gegen die Verkennungsmythologeme deuten vielleicht darauf hin, daß im 16. Jhdt. die Zahl solcher Literaten, die sich für verkannt hielten, angewachsen sein könnte. Jene Literatentrübsale dagegen, die Cardanus als wirklich vorhanden anerkennt, bilden die für die ganze Renaissance charakteristische Mischung, zusammengesetzt aus Requisiten der Mengenverachtung, aus dem neidischen Intrigenspiel und aus allerlei inneren und äußeren Schicksalsschlägen.

Besonders diese Wechselfälle des Geschicks, die gerade die Berühmtheiten quälenden casus und casi, die wir außer bei Cardanus auch bei Vasari angetroffen hatten, sind ein altes Renaissanceerbstück. De casibus virorum illustrium, über die

Wechselfälle im Geschick der Berühmtheiten, hatte ja schon im 14. Jhdt. *Boccacio* geschrieben (vgl. S. 160). Man sieht, wie die Verdüsterungstendenz geradezu an der Entstehung der Sammelbiographik mitbeteiligt ist. Offenbar sucht Boccaccios moralisierende Berühmtheitssammlung Anschluß an die erbaulichen Heiligen- und Märtyrerbiographien des Mittelalters, in denen ja der Kampf gegen irdische Trübsale die Hauptrolle spielt. Die erbauliche Mischung von Trübsal und Gloria stirbt mit Boccaccio keineswegs ab, sondern färbt einen freilich nur schwachen Seitenzweig der Sammelbiographik, der sich durch die ganze Renaissance hinzieht. In der ersten Hälfte des 15. Jhdt.s verfaßt so der Humanist *Poggio* ein Buch De infelicitate principum, über das Unglück der Fürsten; auch in seiner Schrift De varietate Fortunae, über den Unbestand der Fortuna, finden sich nach den Worten *Vespasianos* „viele Lebensbeschreibungen und viele Wechselfälle — casi —, die das Glück den großen Männern bereitet hat“ [82]. Sehr merkwürdigerweise erlebt sogar diese Literaturgattung im 16. Jhdt. einen gewissen Aufschwung. 1545 wird Boccaccios erbauliche Sammlung, von einem gewissen *Betussi da Bassano* ins Italienische übersetzt und erweitert, neu gedruckt, um die gleiche Zeit begründet *Giovio* die Hinrichtung des Thomas Morus mit der „*Feindschaft* der wankelmütigen Fortuna gegen die Trefflichkeit“ [83], 1550 erscheinen die casi und casus wieder bei Vasari und Cardanus und um die gleiche Zeit schließlich verfaßt der Humanist *Pierius Valerianus* (1477—1558) seine Schrift De infelicitate literatorum, über das unglückliche Los der Literaten. Dieses, freilich erst 1620 gedruckte, vielleicht merkwürdigste Erzeugnis der Sammelbiographik aber müssen wir uns etwas ausführlicher besehen [84].

Pierio Valeriano.

Valeriano stellt gleich zu Beginn die These auf, „alle Literaten seien von Geburt an zu Plagen und Unglück bestimmt“, besonders aber gelte dies für die Gegenwart. „Die Grausamkeit des Schicksals“ treffe die Literaten nicht nur in Rom und Italien, sondern in ganz Europa [85]. In der Form eines

platonischen Gesprächs abgefaßt, beweist die Schrift ihre These, indem sie in den Rahmen des Gesprächs nach Art der Sammelbiographien zahlreiche Lebensbeschreibungen von berühmten Literaten einschaltet. Dabei ist Valerianos Tendenz eine religionsartige: er will den Literaten Trost spenden, ihnen „Linderung" und „Arzenei" darbieten [86]. Als ein solcher Trost tritt zunächst der stoische Gedanke von der inneren Freiheit auf, der Gedanke nämlich, das menschliche Glück sei von der Außenwelt durchaus unabhängig. „Nur der ist unglücklich, der selber unglücklich sein will", meint Valeriano unter Berufung auf Epiktet, indem er als leuchtendes Vorbild der stoischen Gemütsruhe den Minoriten Urbanus anführt, „der glücklich war, weil er glücklich sein wollte" [87]. So ist die Schrift erfüllt von Entsagung und Pessimismus: „Gewaltsamer Tod und Wunden, Verleumdungen und Krankheitsqualen, daß man in seiner Hoffnung getäuscht und um seinen Lohn betrogen wird, zu solchem Jammer und zu solcher Schmach scheint das ganze Menschengeschlecht geboren" [88]. Nicht über das Unglück der Literaten, sondern über das des Menschengeschlechts sollte man also eigentlich sprechen, denn Unglück sei so selbstverständlich, wie daß das Wasser abwärts sinke und das Feuer aufwärts steige. Eines aber hätten die Literaten vor allen Menschen voraus: die unsterbliche Gloria, denn — die übliche Mäzenatenideologie taucht auf — nicht nur jene Männer, die die Ruhmverleiher in ihren Schriften berühmt machen wollten, sondern auch sich selbst hätten sie unsterblich gemacht. Die Abhandlung Valerianos wird immer schwungvoller: durch angeborene Mühsale hätten die Literaten sich den Weg zur Unsterblichkeit geöffnet, die Gefräßigkeit der neidischen Zeit hätten sie, vertrauend auf ihr Ingenium, unterstützt durch den Anhauch Gottes, wie Gott selber überwunden. Also auch die platonische Enthusiasmustheorie findet sich ein, die Unsterblichkeitsprophezeiungen des Horaz und Ovid werden zitiert, die lange Reihe der im ganzen Dialog durchgenommenen — heute ausnahmslos völlig vergessenen — Literaten wird nochmals aufgezählt und jetzt festgestellt, daß sie in Wahrheit nicht unglücklich seien, weil sie unsterblich sind. Und so schließt das

Buch mit der begeisterten Apostrophe: „Seid mir gegrüßt, ihr Priester des Phöbus, ihr Schüler der Musen, die ihr lieber euer göttliches Ingenium gepflegt habt als euren sterblichen Leib! Zu euren Manen werden wir *beten*, solange wir unter den Menschen weilen, und daß euer Eifer untergehe, werden wir nimmer zulassen, soweit es in unsrer Macht steht."

Die Unsterblichkeits- und Erlösungsideen, der Anhauch Gottes, die Antithese des göttlichen Ingeniums und des sterblichen Leibs, vor allem die Verehrung, ja Anbetung der verstorbenen Berühmtheiten, kurz, die Vereinigung all dieser metaphysischen Züge nähern die Schrift des Valeriano beträchtlich der religionsähnlichen Spielart des modernen Geniekultes. Um so merkwürdiger ist es, daß ein Mitweltsmythologem nach Art des 20. Jhdt.s bei Valeriano fehlt, denn das traurige Erdenwallen des Literaten ist nach seiner Auffassung nicht direkt eine Folge der Verkennung. Selbstverständlich erscheint das neidische Intrigenspiel, der Unverstand der Menge auch bei ihm, selbstverständlich rechnet er, ruhmsüchtig wie nur ein Renaissanceliterat, die Verleumdung und die Kränkung des Ehrgeizes zu den härtesten Schicksalsschlägen, aber in der langen Reihe der aufgenommenen Literatenbiographien findet sich kein einziges verkanntes Genie im modernen Sinn. Was Valeriano unter dem Unglück der Literaten eigentlich verstanden wissen will, geht hervor, wenn er die aufgezählten Literaten Männer nennt, „die um verdiente Ehrung betrogen wurden, die von schwerem und langem Siechtum betroffen und die in ihrer Habe beraubt wurden, die in Gefangenschaft starben, die in Armut ein dürftiges Leben dahinschleppten, die, in ihrer Hoffnung enttäuscht, Hand an sich legten, die von anderen niedergemetzelt wurden, denen ein arger Makel den Ruhm befleckt hat" [89]. Auch die wiedergegebenen Biographien erzählen hauptsächlich von frühem Tod durch die Pest, von räuberischen Ueberfällen, Vergiftung durch die neidische Schwiegermutter und als Gipfelpunkt die erschreckliche Geschichte von dem Arzt Gabriel Zerbus, der mitsamt seinem Sohn wegen einer nicht ganz geglückten Kur auf Befehl des launenhaften Sultans zwischen zwei Brettern *zersägt* wird [90].

Mit solchem Greuel freilich können die verkannten Genies der Modernen wohl nicht konkurrieren. Immerhin offenbart gerade diese letzte Schauergeschichte aufs deutlichste das mythische und emotionale Motiv des ganzen Vorstellungskreises. Den Valeriano treibt offenbar das Bedürfnis, den Personenkult durch Häufung aller irdischen Mühsale auf die angebetete Person zu steigern; es handelt sich in seiner Schrift um einen Dulder- und Erlöserkult nicht anders wie im Prometheusmythus und in den katholischen Heiligenlegenden. Hier, wie überhaupt in der Renaissanceauffassung von den casus der Berühmtheiten wird offenbar, daß wohl auch im modernen Begriff des verkannten Genies die Tatsachenbeobachtung neben der durchaus religiösen Triebfeder nur ein ziemlich sekundäres Element bedeutet. Nur der mythenbildenden Phantasie, die auch in historischen Zeiten lebendig ist, bleibt es überlassen, die Leiden des Dulders bald — wie in der Spätrenaissance mit ihren hygienisch, innen- und außenpolitisch wenig gesicherten Verhältnissen — aus der Grausamkeit des Schicksals, bald — wie in den Zeiten der angeschwollenen Bücherflut und des angeschwollenen Lesepublikums — aus einem halb metaphysischen Geniehaß der Menge zu erklären. Daß die Entstehung eines solchen inbrünstigen Dulderkults eine Trübung des Gefühls voraussetzt, ist offenkundig. Eine solche Verdüsterung spricht ja nicht nur aus dem stark betonten Pessimismus des Valeriano, sondern auch aus zahllosen anderen Zügen des ausgehenden 16. Jhdt.s. Wandelt sich doch vor allem in der Kunst der vorwiegend weltlich-sinnenfrohe Renaissancestil mit seiner Vorliebe für klare Linienführung allmählich in den bald würde- und prunkvollen, bald jenseitig-verzückten, bald lasziven, aber immer das Pathetische, Dunkle, Verschwommene und Groteske bevorzugenden Stil des Barock [91]. Es ist das jene Uebergangszeit, in der z. B.. einer unter vielen, der 1511 geborene Maler *Ammanati* vom Weltkind zum Büßer wird, bis er 1582 in hohem Alter in einem Sendschreiben an die Florentiner Künstler eine Art öffentliches Sündenbekenntnis ablegt und vor der Darstellung der Nacktheit warnt. Der Zusammenhang dieser Entweltlichung mit der gegenreformatorischen Bewegung,

dem Konzil von Trient (1545—63), der Gründung des Jesuitenordens (1539) bedarf wohl keiner Erläuterung[92]. Die barocke Abneigung gegen einfache Klarheit entwickelt auch in der Literatur allmählich einen neuen Stil, der, geistvoll und schwerverständlich, die Gedanken künstlich hinter einer Unmenge von Allegorien und Anspielungen zu verhüllen liebt. Wie auch diese Freude an der Stilkomplikation, an sententia und conceptus, doch wieder mit der diesseitsfeindlichen und erlösungssüchtigen Färbung innerlich zusammenhängt, die das Gloriaideal bei Valeriano angenommen hat, mag ein Beispiel aus der Poetik *Scaligers* von 1561 verdeutlichen. Scaliger nämlich, der Poetiker des beginnenden literarischen Barock, weiß für die malerische — pictus, eine echt barocke Bezeichnung! — und breit ausgeführte Art der Sentenz bezeichnenderweise kein besseres Beispiel anzugeben als die folgende Tirade: „Wollet nicht glauben, daß die Guten zunichte werden, denn ihr Geist, an sich unsterblich, entfliegt aus dem Jammer hienieden zu jenem Ort — ad eas sedes evolat — von dem er einst herniederstieg“[93]. Scaligers neuplatonisch gefärbte Sonderunsterblichkeit der „Guten“ bezieht sich offenbar auf ein Jenseits, wie es Scipios Traum geschildert hatte,*) und zeigt eine ähnlich erlösungssüchtige Tönung wie die Duldermythologeme Valerianos, ausgedrückt in ähnlich pathetischen Redewendungen. Anderseits geht die ganze Gefühlsverdüsterung der Uebergangszeit zwischen Renaissance und Barock Hand in Hand mit dem politischen und wirtschaftlichen Verfall Italiens. Der Mittelmeerhandel, der wirtschaftliche Nährboden der frühkapitalistischen Kultur Italiens, verliert im 16. Jhdt. durch die portugiesischen und spanischen Entdeckungen langsam seine Bedeutung und wird überdies durch den Einbruch der Türken nach Vorderasien von seinen indischen Bezugsquellen abgeschnitten. Der Schwerpunkt des politischen Lebens wandert nach Spanien, an Stelle der großbürgerlichen tritt allmählich eine fürstlich-absolutistische Kultur, ein höfischer Einschlag, der besonders in den Stilprinzipien der Architektur und Literatur deutlich

*) „In hanc sedem pervolabit“ sagt dort auch Cicero de rep. VI. 29.

wird. Daß der Niedergang des italienischen Bürgertums, der mäzenatischen Handels-, Bank- und Manufakturherren auch die soziale Stellung der humanistischen Literaten erschüttert und sich in einer allgemeinen Verdüsterung des Gefühls äußern muß, leuchtet ein. Auch epigonenhafte Klagen über den Verfall der Zeit werden wir aus der Mitte des 16. Jhdt.s noch kennenlernen.

Fortsetzer Valerianos.

Die Vorstellung von der Grausamkeit des Schicksals gegen die Literaten hat nach ihrer Formulierung durch Valeriano übrigens auch über die zeitlichen und räumlichen Schranken hinaus, die den vorliegenden Band unserer Untersuchung begrenzen, sich einer gewissen Beliebtheit erfreut. Die Abhandlung des Valeriano erschien im Druck erst zwei Menschenalter nach dem Tode des Verfassers (Venedig 1660) und wurde auch später noch fortgesetzt, mit ähnlichen, nach ihr entstandenen Schriften vereinigt und bis ins 18. Jhdt. neu gedruckt. 1647 nämlich erschien in Amsterdam ein Neudruck von De infelicitate literatorum samt einer Fortsetzung von der Hand des holländischen Humanisten *Tollius*, der weitere Dulder anfügte und auch Valeriano selber in die Liste aufnahm*). 1674 ließ dann ein gewisser *Josephus Barberius* eine Schrift De miseria poetarum Graecarum, über das Unglück der griechischen Dichter, erscheinen, eine recht geist- und kritiklose Notizensammlung über größtenteils mythische Dichter. Dort wird z. B. auch Homer für unglücklich erklärt, weil er blind war und Hungers gestorben sei, oder, nach einer anderen antiken Anekdote, aus Gram darüber, daß er ein unappetitliches Fischerrätsel nicht habe lösen können. Diese drei Schriften wurden schließlich zusammen mit dem nicht ganz hieher gehörigen Medices legatus sive de exilio des *Petrus Alcyonius* — erschienen Venedig 1522 — noch im Jahre 1707 zu Leipzig von *Mencken* neugedruckt u. zw. unter dem

*) Der offenbar ein wenig neurotische Valeriano hatte selber schon ein Gedicht verfaßt, betitelt Vitae suae calamitas a se ipso deplorata. Vgl. Cat. of print. books.

Sammeltitel Analecta de calamitate literatorum. Noch in den ersten Jahren des 19. Jhdt.s gab übrigens der Vater des bekannten englischen Staatsmanns, der Kuriositätensammler *Disraeli* ein Buch heraus, betitelt Calamities of authors.

Ergebnis und Erklärungsversuch.

Doch kehren wir zu den Mitweltsauffassungen der Renaissance zurück! Wir haben gesehen, daß der moderne Begriff des verkannten Genies den sozialen Verhältnissen und der Denkweise der Renaissance nicht entspricht. Ueber eine stark sozial gefärbte, d. h. vorwiegend gegen die Nichtliteraten gerichtete Mengenverachtung und eine Hervorhebung des Intrigenspiels von seiten der neidischen Konkurrenten gehen die ganz auf ihre Mäzenaten angewiesenen geistig Tätigen des 14., 15. und 16. Jhdt.s in ihrer Mitweltsauffassung im allgemeinen nicht hinaus. Metaphysischer gehaltene Ansätze eines Dulderkults ziehen sich nur als Unterströmung durch die vorwiegend weltlich gerichtete Renaissance. Am stärksten ausgebildet ist die dulderkultische Strömung und am nächsten kommt dadurch die Renaissance den modernen Verkennungsmythen zur Zeit Petrarcas und zur Zeit Valerianos, d. h. in den Zeiten, wo es den Literaten noch nicht und wo es ihnen nicht mehr gut erging. Es sind dies zugleich jene Zeiten, die dem katholischen Heiligenkult und überhaupt der erlösungsbedürftigen Stimmung des Mittelalters am nächsten stehen. Freilich darf an den Duldermythen in der Renaissanceauffassung von der Mitwelt zweierlei nicht übersehen werden: erstens duldet nach ihnen der hervorragende Mensch nicht durch Verkennung, sondern vor allem durch äußere „Wechselfälle" des Geschicks; zweitens hat die Vorstellung von dem traurigen Los der Berühmtheiten in der öffentlichen Meinung der Renaissance nie so fest Wurzel gefaßt wie etwa das Verkennungsdogma in der des 19. Jhdt.s. Am deutlichsten wird dies bei solchen Berühmtheiten, deren trauriges Schicksal wirklich Anlaß zur mythischen Ausschmückung hätte geben können. Daß *Pigafetta* über den Tod Magellans, *Giustiniani* und *Giovio* über Schicksal und Tod des

Kolumbus berichten [94], ohne irgendeine dulderkultische Bemerkung auch nur entfernt anklingen zu lassen, mag ja z. T. auch damit zusammenhängen, daß es nach der Renaissancevorstellung für einen Seemann eine zu große Ehre wäre, mit dem Prunk eines Literatenbegräbnisses rhetorisch bedacht zu werden. Wer aber zum Vergleich die dulderkultischen Sätze in den Kolumbusartikeln selbst so trockener Werke des 19. Jhdt.s, wie die *Didot*sche Biographie générale und das Konversationslexikon von *Meyer* es sind, gelesen hat, wird kaum mehr bezweifeln können, daß mit dem ganzen Begriff des „großen Mannes“ seit den Tagen der Renaissance eine wesentliche Verschiebung zur metaphysischen Inbrunst hin vor sich gegangen ist *). Der Personenkult der Renaissance ist eben den recht konkreten sozialen Bedürfnissen der rivalisierenden Ruhmverleiher und ihrer Mäzene angepaßt. Zwar hat auch er metaphysische Einkleidungen nicht verschmäht, wie die Vereinigung der Unsterblichkeits- und Zusammengehörigkeitsvorstellungen zu dem halb metaphysischen Mythologem von den himmlischen Berühmtheitsversammlungen und die Duldermythologie unzweifelhaft beweisen, aber diese metaphysischen Weiterbildungen sind verhältnismäßig schwächlich entwickelt. Erst die Zahlzunahme der geistig Tätigen, erst der Buchdruck, das Entstehen eines breiten, bürgerlichen, kulturell mehr als konfessionell interessierten Publikums hat den sozialen Boden für ein kräftigeres Emporwuchern der Berühmtheitsmetaphysik bereitet. Erst der viel undurchsichtiger gewordene Kampf der geistig Tätigen gegen eine gewaltige Menge persönlich unbekannter Konkurrenten, erst die natürliche Sehnsucht des erwerbstätigen Bürgertums nach

---

*) Die Biographie générale (1856) schließt den Kolumbusartikel mit folgender Deklamation: „Hier ein Mann, arm und unbekannt, der seine ganze Jugend dem Triumph einer Idee weiht! Endlich landet er an dem unbekannten Gestade. Bei seiner Rückkehr empfängt man ihn enthusiastisch, nach seiner zweiten Reise kühl, nach der dritten in Ketten, nach der vierten sterbend. Welch Opfertod — consécration — eines Genies!“ Schwächer ausgeprägt ist der Dulderkultus in Meyers Lexikon, er fehlt dagegen in den bloß trocken referierenden Kolumbusartikeln bei Brockhaus, in der Grande Encyclopédie und der Encyclopaediae Britannica.

Erhebung aus dem Alltag des Berufs, die Sehnsucht nach Ersatz für den verlorenen Kirchenglauben konnte die Standesideale der Renaissanceliteratenschaft zu einer Art Geniereligion umwandeln.

3. Kapitel:

Die Nachahmung. Ingenium und Genius.

Es ist an der Zeit, daß wir uns wieder jenes allgemeinen Individualisierungsprozesses erinnern, der seit Burckhardts Forschungen als das wichtigste ideologische Ergebnis der Renaissanceentwicklung erkannt ist. Als eine Teilerscheinung der individualisierenden Entwicklung haben sich mancherlei Vorstellungen über die angeborene Begabung und persönliche Eigenart der Menschen und besonders der Berühmtheiten eingestellt und entfaltet, Vorstellungen, die für den erstehenden Geniebegriff beträchtliche Bedeutung erlangten. Im Mittelpunkt dieses ganzen Fragenkreises steht wohl das Problem der Nachahmung, hier verschlingen sich die durcheinanderlaufenden Fäden am dichtesten, von hier aus strahlen nach allen Seiten ganze Reihen von gedanklichen Verknüpfungen und Beziehungen aus. Mit der Nachahmung sei deshalb die Erörterung unseres neuen Kreises von Fragen eröffnet.

Die Nachahmung in der Frührenaissance.

Der mittelalterlichen Denkweise erschien bekanntlich die Nachahmung im allgemeinen alles weniger als anstößig. Den Mönchen galt ja die Dichtkunst als die erlernbare Wissenschaft von der Anwendung poetischer Regeln, die gewissen Vorbildern zu entnehmen sind. Die Malerei wiederum wurde betrieben wie die anderen Handwerke auch: unter getreulicher Einhaltung der Lehren des Meisters und der Ueberlieferung der Werkstatt, wie die Zunftideale es verlangen *).

*) Von der spätmittelalterlichen Ritterpoesie der Troubadours und Minnesänger dagegen wird die Nachahmung schon verpönt. Wer im Versmaß und Strophenbau eines Vorgängers dichtet, wird von den Minnesängern als „Tönedieb“ verachtet.

Noch *Dante* vertritt die mittelalterliche Auffassung, man werde um so richtiger — rectius — dichten, „je genauer man die großen Dichter, d. h. die regelmäßigen nachahme"; mit ihren poetischen Doktrinen müsse man „wetteifern" [1]. Mit dem Anbruch der Renaissance setzt hier eine gewisse Wandlung ein. Schon *Petrarca* notiert zu einer Bemerkung Quintilians, die die Nachahmung als ungenügend und unselbständig ablehnt, am Rande die bezeichnenden Worte: „Daher erklärt sich der Zustand bei den Scholastikern." Offensichtlich hat der erste Humanist das lebhafte Bewußtsein, von der mittelalterlichen Tradition und den zeitgenössischen Literaten durchaus abzuweichen. Seine eigene Stellung zur Nachahmung erörtert Petrarca des öfteren in seinen Briefen. Breit führt er dort einmal aus [2], er wolle seinen eigenen Stil besitzen, möge er auch ungepflegt und rauh erscheinen, wenn er nur wie ein gutsitzendes Gewand zu dem Maß seines Ingeniums passe; ein prunkvoller fremder Stil dagegen werde ihm immer um die Glieder schlottern. Jeder, heißt es weiter, solle seine eigene Schreibweise ausbilden und festhalten, er solle sich nicht gleich der Krähe in der Fabel mit fremden Federn schmücken, denn auch in seinen Gesichtszügen und Bewegungen, in Stimme und Redeweise habe jeder von Natur aus etwas eigenes. Diese Eigenart zu pflegen, sei nicht nur leichter, sondern auch besser als sie abzuändern. Es lehnt sich jedoch diese ganze Lobpreisung der persönlichen Eigenart offenbar selbst stark an Cicero an und wirklich ist das Endergebnis all dieser Ueberlegungen alles weniger als radikal. Er selber, so schließt Petrarca nämlich, besitze nicht die Selbständigkeit des Horaz, Lucrez und Virgil und trete deshalb in den Pfad, aber nicht in die Fußstapfen der Alten, er erfreue sich der Aehnlichkeit, aber nicht der Identität — kurz, der erste Humanist empfiehlt in Sachen der Nachahmung ein uns heute etwas schwächlich scheinendes Kompromiß. Tatsächlich handelt er nur nach seinem eigenen Gleichnis von der Biene, die ihren Honig nicht aus einer, sondern aus vielen Blüten sammle, wenn er selber in seinen lateinischen Schriften recht ausgiebige Anleihen bei antiken Autoren aufnimmt. Dieselbe Halbheit, dieselbe Empfehlung des Eklektizismus

wiederholt sich bei Petrarca auch sonst. So erhebt er z. B. in einem andern Brief [3] ein Loblied auf einen jungen Schüler, der seinen Stil aus vielen zu einem einzigen und eigenen zusammensetze, der die Nachahmung nicht fliehe, sie aber verberge. Der Nachahmer nämlich müsse dafür sorgen, daß sein Werk dem Vorbild ähnlich, aber nicht gleich — idem — ausfalle. Nicht wie das Bild zum Portraitierten dürfe sich das Werk zum Vorbild verhalten — je größer die Aehnlichkeit, desto größer das Lob des Malers, meint nämlich Petrarca ganz im Sinne des 14. und 15. Jahrhunderts — sondern wie der Sohn zum Vater, dessen Aehnlichkeit bei sonstiger größter Verschiedenheit oft nur in Antlitz und Augen zu finden sei und sich mehr mit dem Verstand erkennen als mit Worten nennen lasse. Man solle also zwar das Ingenium und die Farbe eines Fremden benutzen, nicht aber seine Worte. Offensichtlich faßt hier Petrarca das Ingenium noch als entlehnbar auf: sein Individualismus steht anscheinend noch auf schwachen Füßen. Und so erhebt er denn die Mahnung, die Aehnlichkeit müsse verborgen werden, sonst werde man ein Affe, kein Dichter — und abermals kehrt das Gleichnis von den eklektischen Bienen wieder.

Um diese recht schwächliche Mittelstellung pendeln in der Frage der Nachahmung nach beiden Seiten auch die Humanisten der späteren Zeit. In ihrer Mehrzahl setzen sie im 15. Jahrhundert ihren Ergeiz darein, sich möglichst eng an einen einzigen antiken Schriftsteller anzuschließen — besonders Cicero ist als Vorbild beliebt — eine Minderheit, darunter Poggio und Filelfo, ist dagegen stolz darauf, einen eigenen Stil zu besitzen [4]. *Filelfo* z. B. wirft einmal selbst dem Virgil Unselbständigkeit vor; der erste Preis gebühre nur der inventio, der Erfindung, und in seinen eigenen Schriften habe er, Filelfo, deshalb immer seine eigene Erfindung verwendet, nie eine fremde [5]. Gegen die Nachahmung wird also die Erfindung, gegen die imitatio die inventio ausgespielt, eine leise Vorahnung des Ideals der Originalität. Da aber das Schlagwort von der Erfindung selber aus dem Vorstellungskreis der antiken Rhetorik, besonders aus dem Quintilians glatt übernommen ist und da von unserem Jahrhundert aus betrachtet

die Schriften der Nachahmer und der „Originellen", abgesehen von Aeußerlichkeiten, nicht gerade allzu verschieden sich ausnehmen, ist das Pochen einzelner besonders eitler und je nach Bedarf auch respektloser Humanisten auf ihren eigenen Stil nicht übermäßig ernst zu nehmen. Beachtung verdient jedenfalls, daß jenes antike Literaturwerk, das sich am radikalsten für die persönliche Eigenart des Künstlers einsetzt, die Schrift über das Erhabene des angeblichen Longinus zum erstenmal erst 1554 von Robortellus in Basel gedruckt herausgegeben wurde.

Der Streit um die Nachahmung Ciceros.

Es erhebt sich jedoch am Ende des 15. Jhdt.s ein Streit um die Nachahmung, der etwas prinzipiellerer Natur ist, in dem sich gegen die imitatio Polizian, der jüngere Picus und Erasmus, für sie Cortese und Bembo einsetzen. Wiewohl dieser Streit um den ciceronianischen Stil seine ausführliche Darstellung schon gefunden hat [6], müssen wir doch jene Streitargumente nochmals betrachten, die für die Auffassung der persönlichen Eigenart wichtig scheinen. Naturgemäß werden uns dabei besonders die Cicero*gegner* interessieren müssen. *Polizian* also macht den Anfang mit einem Brief an Paolo Cortese [7]. Mit Affen, Papageien und Elstern vergleicht er die Nachahmer und will solchem Getier Stiere und besonders Löwen vorziehen. Die Nachahmer, meint er, hätten keine Kraft und kein Leben, keine Wirklichkeit, keinen Affekt und keine Eigenart — indoles —: „sie liegen, schlafen und schnarchen". Was liege schon daran, wenn Tadler ciceronianische Ausdrücke vermißten: „Ich bin nicht Cicero, mich selber drücke ich aus." Da, wie sich zeigt, das Bewußtsein der persönlichen Eigenart bei Polizian schon weit kräftiger entwickelt ist als bei Petrarca, wendet er sich auch gegen die von Petrarca empfohlene eklektische Nachahmung *vieler* Vorbilder, verhöhnt er jene Literaten, die ihren Stil „brockenweise zusammenbetteln". Den Cortese fleht er an, er möge doch jenen „Aberglauben" an Cicero aufgeben, er möge zwar Cicero genau studieren, aber dann selber „ohne Schwimm-

gürtel zu schwimmen“ versuchen: „Sei dir selber einer — ipse tibi sis —, gib den ängstlichen Kleinmut auf und versuche deine Kräfte!“ also lautet seine recht persönlichkeitsbewußte Mahnung. Wer zu sehr auf Cicero achte, schließt der Brief, hemme die Wucht seines Ingeniums wie einer, der beim Laufen nur in die Fußstapfen des Vordermanns den Fuß setzen wolle. „Es ist Zeichen eines minderen — infelicis — Ingeniums, nichts aus eigenem zu nehmen, alles nachzuahmen. Leb wohl!“ Offensichtlich wurzelt Polizians Ausfall gegen die Nachahmung in einem den Begriff des Ingeniums umrankenden lebhaften *Kraft*gefühl.

Von solchem Kraftbewußtsein ist die Antwort des *Cortese* weit entfernt. Die Unentbehrlichkeit der Nachahmung begründet Cortese mit dem Verfall der Rhetorik und erklärt Nachahmung auch in den anderen Künsten für nötig. Cicero wird als göttlich und unnachahmlich hingestellt, ja Cortese geht soweit, zu erklären, er wolle lieber ein *Affe* Ciceros sein als ein Schüler eines anderen. Wer die Nachahmung verpöne, müsse unweigerlich in einen Mischmaschstil verfallen, in den Stil der Bude eines Trödeljuden. Wir sehen, wie die Cicerovergöttlichung und insbesondere die Gewohnheit, in einer toten Sprache zu schreiben, den Gedanken gar nicht aufkommen läßt, es könne zwischen der Einzelimitation und der eklektischen Sammelnachahmung so etwas bestehen wie ein persönlicher Stil.

Etwa ein Menschenalter später, im Jahre 1512, nimmt der jüngere *Picus* in einem langen Brief an Bembo den Streit wieder auf [8]. Nicht überhaupt wolle er die Nachahmung ablehnen, sagt er vorsichtig zu Beginn, seine These sei vielmehr, „alle guten Autoren müsse man nachahmen, nicht aber irgendeinen einzigen und auch nicht in allen Dingen“. Picus knüpft zunächst an an Ausfälle Platos und Horazens gegen das „sklavische Herdenvieh“ der Nachahmer und betont, wie abträglich die Nachahmung für die Gloria sei. Auch die jungen Vögel flögen schon, wenn sie ihre Eltern nur wenige Male in den Lüften gesehen hätten, bei ihnen gebe es keine Nachahmung, ein jeder von ihnen folge vielmehr „seinem *Genius* und seiner natürlichen Neigung“ [9]. Ebenso besitze auch jeder

Mensch von Geburt ab seinen eigenen und angeborenen Instinkt. Ihn zu brechen und anderswohin zu wenden, heiße der Natur selbst Gewalt antun. Ueberdies vergleicht Picus den natürlichen Instinkt mit der eingeborenen platonischen Idee, denn die Originalitätsapostel unter den Humanisten benützen gern platonische, die Verteidiger der Nachahmung empiristische Argumente *). Die Natur aber habe, fährt der Brief fort, ihre Gaben nicht einem, sondern allen Menschen verliehen, auf daß — wir fühlen uns beinahe an Herder erinnert — die Schönheit des Alls aus der *Mannigfaltigkeit* hervorgehe. Nachahmen müsse man daher diese innere Redegabe, sei sie nun von Anbeginn als vollendete Idee eingeboren, sei sie allmählich durch ausgedehnte Lektüre erworben. Merkwürdiger als die sich nun anschließenden Bedenken gegen Ciceros Stil ist die Art, wie Picus die gerade vorgebrachten Herderschen Gedankengänge wiederum einschränkt. Er bezeichnet nämlich die Mannigfaltigkeit der menschlichen Körper gemäß einem seit Cusanus immer wiederkehrenden Gedanken als so groß, daß man zwei gleiche Menschen kaum finden könne; auffallenderweise erklärt er aber die Unähnlichkeit im Geistigen für geringer, die geistige Aehnlichkeit für leichter erreichbar. Es ist offensichtlich die Vorstellung von der Einzigkeit des logischen, von der Einheit des ästhetischen Ideals in den wissensstolzen Humanistenkreisen so stark entwickelt, daß die Mannigfaltigkeit der *geistigen* Individualitäten als gefährlich gilt. Hat doch erst die Romantik die Einheit des Ideals der Mannigfaltigkeit der Individualitäten zum Opfer gebracht. Ueberdies dürfte hier bei Picus auch der neuplatonische Gedanken mitspielen, der in der Individuation erst eine Folge der Verkörperung der Seelen erblickt **).

Nach einem Ausfall gegen „Affen“ unter den Malern, d. h.

---

*) Schon *Cortese* hatte zugunsten der Nachahmung den alten nominalistischen Spruch angeführt: nihil est in mente, quin fuerit prius in sensibus.

**) Daß die Verschiedenheit der Seelen nicht in einer Verschiedenheit der principia essentialia der Seelen selbst ihren Grund habe, sondern nur auf der verschiedenen commensuratio der Seelen zu den Leibern beruhe, hatte auch die Scholastik gelehrt. Vgl. *Thomas*: Summa theologiae p. I quaest. 76 art. 2.

Naturalisten, die das Modell mit all seinen Gebrechen genau wiedergeben — noch Petrarca hatte die similitudo als höchstes Ziel des Portraitisten hingestellt — stellt auch Picus wieder wie schon Filelfo der imitatio die inventio entgegen und entwickelt eine Theorie der rhetorischen Kunstmittel, deren Einzelheiten uns weniger interessieren. Nur daß er die Erfindung für das Ursprüngliche erklärt und sie auch den Barbaren zuschreibt, die Disposition des Vortrags und die Redefiguren dagegen nur den Gebildeten vorbehält, ist merkwürdig und mutet fast wie eine leise Vorahnung der Originalgenies des 18. Jhdt.s an. Von einer Verherrlichung der Ur- und Volkspoesie jedoch ist auch Picus noch weit entfernt. Dafür bekämpft er kraftbewußt alle epigonenhaften Gefühle [10]. Nicht bloß in der rhetorischen Technik sei es durchaus möglich, die Vergangenheit zu übertreffen: „Denn die Natur ist kein ältliches Weib mit entkräfteten Lenden, daß sie in unserem Jahrhundert schon erschöpft wäre wie durch allzuviele Geburten, noch hat Gott unserer Zeit die Ingenien versagt. Mögen nur die kräftig Geborenen auch kräftige Nahrung erhalten, nicht leeres Geschwätz und Fabeln!“ Kein Wunder sei es, wenn durch so untaugliche Kost einige der Auszehrung verfallen seien. Aber, verkündet Picus, „es wachsen, das ist meine Meinung, die Ingenien eher, als daß sie schwänden. Denn vieles, was die Kenntnis der Dinge betrifft, kennt unser Jahrhundert und die ihm nächsten, vieles was jenes gelehrte Altertum nicht wußte“. Selbst in den Sprachen seien die Italiener den Alten überlegen, denn Latein und besonders Griechisch hätten die Menschen der neueren Zeit, nicht mehr begünstigt durch die Geburt, sondern durch eigenen Eifer erarbeitet unter Nachahmung des alten Sprachgebrauchs. Freilich, übermäßige Kleinlichkeit stelle sich hier ein, übermäßig, denn in Spur und Schuh der Alten könne doch ganz unmöglich Tritt und Fuß der Gegenwart genau hineinpassen. Oder könne etwa eine Schusterwerkstatt, die man vielleicht aus dem römischen Schutt noch ausgraben werde, mit ihren Regeln hier Abhilfe schaffen? Habe es doch auch bei den Alten soviel Füße soviel Stiefel gegeben. Oder glaube Bembo gar, wenn es ihm gelänge, antike Sandalen

aufzufinden und sich anzupassen, er könnte jemals bei den Kritikern ihre Anerkennung als antik durchsetzen? Nur Neid, Feindschaft und Tadel würde er finden. „Hat man dies doch sehr oft bei Bildwerken gesehen, die man unter unvollkommenere stellt, da sie als neu gelten, wiewohl sie manche Werke, die jene vergangene Zeiten ausgemeißelt haben, übertreffen: so sehr hat jenes eitle, tausendjährige Bild das Urteil der Menschen befangen wie eine *Pest.*" Wie ein unterirdisches Murren klingt es, ein Murren, das sich in den Schriften Bacos dereinst zu einem Löwenbrüllen gegen die Antike steigern wird.

Der Brief wendet sich von der Kulturkritik wieder mehr stilistischen Betrachtungen zu, die größtenteils lebhaftes Interesse für persönliche Eigenart verraten [11]. Unmöglich sei es, restlos nachzuahmen, unmöglich auch für den genauesten Imitator Cicero wirklich ähnlich zu werden, denn jedes Werk müsse ja in allen Einzelheiten übereinstimmen. „Wenn ein andrer", ruft Picus, „aus Ciceros Steinen eine Mauer baut und auch nur ein wenig von seinem Mörtel dazutut (und daß er nichts dazutut ist ganz und gar ausgeschlossen), so wird mit nichten eine ciceronianische Mauer daraus." Ueberdies behandle der Ciceronianer stillschweigend die übrigen Autoren als Frühgeburten und Siebenmonatkinder, was der kraftbewußte Originalitätsverkünder anscheinend als eine Art Vergehen gegen die Würde des Menschen betrachtet. Cicero selber zeige durch sein Beispiel, daß man nicht einem einzigen Autor sondern vielen nachahmen müsse und daß, nicht genug an dem, „die Idee selbst" — wohl eine Mischung aus der Eigenart des Autors und des Stoffes — für den Stilisten die Richtschnur abzugeben habe. Die Verschiedenheit der drei Stilgattungen nämlich, auf die sich die antike Theorie der Rhetorik festgelegt hatte, leitet der Brief ganz individualistisch aus „der Verschiedenheit der Urteile" ab, die wieder aus „der Verschiedenheit der menschlichen Temperamente" entspringe, denn je nach seinem Ingenium werde der Redner die erhabene, die knappe oder die mittlere Stilgattung bevorzugen. Für jene Zeitgenossen aber, die die antike Garderobe wahllos plündern, um sich aus zusammengesetzten Flicken

der Alten ein Gewand zurechtzuschneidern, hat Picus eine ganze Sturzflut höhnischer Bemerkungen übrig, ja selbst der Umstand, daß Gott unnachahmlich sei, muß seiner Beweisführung zu Hilfe kommen. Und so schiene denn die Abkehr von der literatenmäßigen Verehrung der antiken Autoritäten und des Wortwesens recht weit gediehen, wenn schließlich nicht die lange Entschuldigung wegen der mangelnden stilistischen Feile, in die der Brief ausklingt, zeigte, wieviel auch die Originalitätsverfechter unter den Renaissancehumanisten mit dem Geist ihrer Gegner, dem Geist ihrer Zeit gemeinsam haben. Jedenfalls aber bleibt bemerkenswert, wie sehr sich bei Picus das lebhafte Kraftgefühl, das Pochen auf die Macht des Ingeniums schon mit einer scharfen Kritik der Altertumsverherrlichung verbindet.

Erst in der Antwort *Bembos* [12], des berühmtesten unter den Literaten des 16. Jhdt.s, wird vollends deutlich, wieviel mittelalterlicher Autoritätsglaube, wieviel mittelalterlicher Kunstrationalismus in den Humanistenidealen noch enthalten ist. Bembo eröffnet seinen Angriff mit der Feststellung, es sei dem Menschen von Natur aus der Trieb zur Nachahmung, gemischt mit einer Begier wettzueifern, verliehen, ein Trieb, der sich durch Vernunft zwar eindämmen, aber keineswegs ausrotten lasse *). Von einem Individualisierungstrieb oder einer ähnlichen Gegentendenz weiß der Fürst der Literaten nichts. Entrüstet, aber nicht mit Unrecht, weist Bembo darauf hin, daß Picus nur in der Einleitungsthese die Nachahmung billige, im Verlauf des Briefs aber jegliche Art von Nachahmung verspotte. Schon Polizian, ein gewiß gelehrter und ingeniöser Mann, sei ebenso mit einer gewissen Leichtfertigkeit gegen die Nachahmung losgezogen, nachdem er nämlich erkannt hätte, daß ihm der wahre ciceronianische Stil unerreichbar bleibe. Sicherlich wäre Picus vom Antwortschreiben des Cortese

---

*) Der den Menschen angeborene Nachahmungstrieb als Wurzel der Dichtkunst ist aristotelisch (Poetik 4). Aristoteles spricht aber von *Natur*-, nicht von *Autoritäts*nachahmung, eine heute selbstverständliche Unterscheidung, die aber den Renaissanceliteraten ganz unbekannt ist, wie z. B. auch das Zusammenwerfen von naturalistischen Malern und Ciceroimitatoren bei Picus zeigt.

überzeugt worden. Der rationalistische Glaube an die Einzigkeit des ästhetischen Ideals ist bei Bembo nicht vom leisesten individualistischen Bedenken angekränkelt, denn er meint, wer einen einzigen u. zw. den vollkommensten Autor nachahme, der brauche sich um alle anderen überflüssig gewordenen Vorbilder gar nicht mehr zu bekümmern. Noch merkwürdiger ist es, wie der erste unter den zeitgenössischen Literaten die nach Ausdruck verlangende persönliche Eigenart des Künstlers direkt leugnet, eine Leugnung, die sich zunächst an die platonisierende Einkleidung Picos hält. „Was die deinem Geist eingepflanzte Idee und Form zu schreiben anlangt“, erklärt nämlich Bembo [13], „so sieh selber zu! Ueber meinen Geist kann ich dir nur die Versicherung geben, daß ich in ihm keine Stilform, kein Bild des Sprechens früher vorgefunden habe, bevor ich es nicht durch langjährige Lektüre antiker Schriften unter vieler Mühe und vieler Uebung mir im Geist und Gedanken hergestellt hatte. Vorher war darin kein Bild, nichts war zu finden, nichts zu erblicken“. So wie es von der Gerechtigkeit nur ein einziges Ideal gebe, so gebe es in Gott auch nur eine einzige recte scribendi species, eine einzige Art richtig zu schreiben; sie habe Cicero vor Augen gehabt wie kein anderer. „Und nun zu jenen Ideen“, fährt Bembo fort, indem er sich diesmal gegen den Ingeniumbegriff auch in recht empirischer Fassung wendet, „Ideen, die, wie du sagst mannigfaltig und untereinander verschieden den Seelen innewohnen, wie sie die Natur selbst mir nach meiner, dir nach deiner, jedem nach seiner geistigen und leiblichen Zusammensetzung — temperatio — von Geburt ab zugeteilt hat! Wenn es uns möglich ist, von ihnen unseren Stil nach jeder beliebigen Richtung zu lenken“ — aber nirgends hatte Picus dies behauptet — „warum sagst du dann nicht, daß wir jenen einzigen Autor, den größten und höchsten unter allen nachzuahmen haben?“ Und noch einmal, da er Cicero gegen den Vorwurf des Schwulstes und der Eitelkeit verteidigt, beweist der Humanist, wie wenig die herrschende Schicht der Renaissanceliteraten die Person des Autors mit seinem Werk in eins zu setzen pflegt. Wenn nämlich, meint Bembo in der Absicht zu beschönigen, Wortreich-

tum und Selbstlob überhaupt Fehler Ciceros wären, dann trüge die Schuld an ihnen nicht der Stil des Römers, sondern die Mängel seines Charakters. Ciceros Redekunst und sein Stil nämlich seien über jeden Vorwurf erhaben, „der Stil, der der beste sein kann auch bei nicht der besten Lebensführung“ [14]. Gerade das Gegenteil ist hier ausgesprochen von dem, was unsere Zeit bei den Worten le style c'est l'homme zu denken pflegt *).

Ueber den Rangstreit zwischen Altertum und Gegenwart äußert sich Bembos Brief so vorsichtig, daß an seiner im Grund epigonenhaften Einstellung kaum zu zweifeln ist. Cicero habe, meint Bembo, und dies sei groß und göttlich, alle Vorgänger übertroffen. Natürlich könne „dereinst“ — aliquando — ein andrer aufstehen, der auch Cicero übertreffen werde; der sicherste Weg hiezu aber sei die Nachahmung des römischen Vorbildes. Und so faßt der Brief das Gesagte in drei „Gesetzen“ zusammen: man müsse sich vornehmen, den Besten von allen nachzuahmen, man müsse streben, ihm gleichzukommen und schließlich streben, ihn sogar zu überholen. Daß die ganze Lobpreisung der Nachahmung überall durchsetzt ist mit der Empfehlung des Wettbewerbs, daß das Zwiegespann imitatio-aemulatio munter und unermüdlich vor dem Triumphwagen der Gloria einhertrabt, bedarf bei dem Literatenfürsten Bembo wohl nicht erst der Erwähnung.

Pico hat auf Bembos Antwort nochmals erwidert [15], eine Erwiderung, die die Gedanken des ersten Briefes wiederholt, ohne sonderlich neues zu sagen. Nur ein Satz verdient Beachtung: er habe, versichert Picus, sich im Leben und Schreiben daran gehalten, daß die Dinge wichtiger seien als die Worte, res magis quam verba praestare [16]. Der Wortekult, die Ueberschätzung des Mundwerks, das sind in der Tat jene Standeseigenheiten der Literatenschaft, die nicht nur das Ideal der imitatio verständlich machen, sondern bei der gewaltigen sozialen Bedeutung, die den berufsmäßigen Ruhmverleihern in der weltlich-städtischen Kultur des Frühkapitalismus zu-

---

*) Wir können es noch dahingestellt sein lassen, was *Buffon* selbst, der ja zuerst diese Worte gesprochen hat, zu seinen modernen Auslegern gesagt hätte.

kommt, auch dem ganzen Zeitgeist der Renaissance ihren Stempel aufdrücken. Freilich sind es nicht Hirn und Hand, die Picus, der Humanist trotz alledem, dem Mund entgegenstellt, nicht den Erfindungen und Entdeckungen gilt hier sein Eifer, sondern für wichtiger als den ciceronianischen Stil erklärt er „die wahre Religion“. Die Abkehr von den Humanisten- und Literatenidealen der Renaissance erfolgt eben im 16. Jhdt. ebenso nach der Seite Bacos und Descartes hin wie in der Richtung der religiösen Erneuerung in Reformation und Gegenreformation.

Nur wenige Jahre später, 1528, hat *Erasmus von Rotterdam* den Streit um die Nachahmung, diesmal in einem Dialog betitelt Ciceronianus, wieder aufgegriffen und zu einem gewissen Abschluß gebracht [17]. Erasmus zitiert den Briefwechsel zwischen Picus und Bembo [18], kennt offenbar auch die ältere Polemik Polizians gegen Cortese und empfiehlt seiner ganzen überlegenen, jedem Radikalismus abgeneigten Wesensart gemäß ohne sonderlich kraftbewußte Ausfälle gegen Autoritätsgläubigkeit an Stelle der Nachahmung Ciceros einen gemäßigten Eklektizismus. Die stilistische Bedeutung der persönlichen Eigenart weiß er trotzdem wohl zu würdigen und nur diese persönlichkeitsbewußten Stellen des recht umfangreichen Dialogs sind es, die hier in Betracht kommen. Wie beim Maler, meint also Erasmus [19], die höchste Kunst in der Darstellung der Affekte, der Freude, des Schmerzes und der Furcht gelegen sei, so auch in der Redekunst. Der Nachahmer dagegen entbehre — beinahe wörtlich ist der Anschluß an Polizian — des Lebens, der Wirklichkeit, des Affekts, der Nerven und Knochen. Wie Picus stellt auch Erasmus die Imitation eines Vorbilds und die Nachahmung der Natur ganz auf die gleiche Stufe und bedenkt deshalb einen naturalistischen Maler, der die Kleider und Narben abkonterfeit und nach dem Wechsel der Jahreszeiten korrigiert habe, statt „die wahre und angeborene Form des Menschen auszudrücken“, mit lautem Hohn. Wie Picus spricht auch er vom sklavischen Herdenvieh der Nachahmer. Die Vorzüge des wahren Schriftstellers dagegen erblickt er in der reichen und glücklichen Erfindung, der vernünftigen Gliederung, dem Gedankenreichtum — pro-

positionum excogitatio —, der kraftvollen Erregung der Affekte, der gefälligen Ergötzlichkeit, dem prompten Gedächtnis, der Fülle von Kenntnissen, in jenem auch im geschriebenen Werk lebendigen Geist — mens — und endlich in jenem *Genius*, der eine eigenartige und geheime Energie beisteuert — genius ille peculiarem et arcanam adferens energiam. Nur ein frostiges Bild der Imitatio bleibe zurück, wenn alle diese Vorzüge fehlten. Zum Cicero könne man deshalb vielleicht geboren werden aber niemals werden. Die wahren Vorzüge Ciceros nämlich seien unnachahmlich, nicht Beispiele und Vorschriften, sondern nur Minerva selbst — gemeint ist offenbar die Natur — könne sie verleihen [20]. Wer dagegen heute mit Ciceros Worten spreche, vergehe sich gegen das aptum und decorum — ein ästhetisches Ideal, das im 16. Jhdt. dem erwachenden historischen Sinn gemäß immer mehr die Bedeutung des Zeitgerechten annimmt — denn er passe nicht mehr zur Gegenwart. Lebte er heute, so müßte selbst Apelles als schlechter Maler bezeichnet werden. Nur Schande bereiteten deshalb die Ciceronianer dem Namen ihres Meisters ähnlich den Augustinern und Franziskanern und manchen Christianern.

Der Dialog nimmt einen neuen Anlauf [21]: die Ingenien der Sterblichen besäßen ein jedes seine eigenen und angeborenen Gaben und solche Kraft sei diesen eigen, daß jemand, der von der Natur für eine Stilart gebildet sei, vergeblich nach einer andern strebe. „Möge deshalb keiner", mahnt Erasmus, „sich Cicero zuwenden, dessen *Genius* vor dem Genius Ciceros zurückschaudert! Er wird zu einem Monstrum werden, das seine angeborene Gestalt aufgegeben und eine fremde nicht gewonnen hat." Möglicherweise sei sogar der beste Ciceronianer der Autor, der Cicero äußerlich am unähnlichsten sei, jener nämlich, der optime et aptissime, am besten und am stilgerechtesten rede. Sei doch Cicero selber gar kein Nachahmer gewesen. „Ebenso wollen wir ihn nachahmen, wie er die andern nachgeahmt hat!" ruft so Erasmus [22] wie schon Picus vor ihm und ganz ähnlich nach ihm die shakespearebegeisterten Originalgenies des 18. Jhdt.s. Töricht sei es. seinen Schriften den Geist Ciceros einhauchen zu wollen:

„Nur die Anlage und die Affekte deiner eigenen Brust dürfen in deinem Werke leben.“ Wie Bienen und Ziegen ihre Nahrung überall suchten, sie aber zu eigenem Honig, zu eigner Milch umwandelten — das Bienengleichnis hatte schon Petrarca gekannt — so ahmten auch jene Bildhauer und Maler, die wahren Ruhm erstrebten, nicht *einem* Vorbild nach, sondern eigneten sich an, was irgendwo ergötze, nur nachahmend, um zu übertreffen. Auch der Architekt nehme nicht alles von *einem* Gebäude her, denn er werde keinen Ruhm gewinnen, wenn der Betrachter bemerken werde, ein bestimmtes Bauwerk sei durch Nachahmung nur wiederholt worden. Wie schon bei Picus, stellen sich auch der an Cusanus gemahnende Gedanke von der Allverschiedenheit, die an Herder gemahnende Freude an der Mannigfaltigkeit bei Erasmus wieder ein. Die Natur habe, meint er [23], jedem sein Ingenium so zugeteilt, daß man kaum zwei Menschen finden könne, die dasselbe könnten und liebten. Wenn dagegen alle denselben Stil schrieben, müßte das Lesen zur Qual werden. Setze man doch auch Gästen von verschiedenem Geschmack kein Mahl aus lauter gleichen Gerichten vor. In Wirklichkeit aber finde jedes Buch seinen Leser, denn ein jeder bevorzuge eine andere Schreibart. Dagegen hat Erasmus den wunderlichen, halb neuplatonischen Gedanken Picos von der größeren Aehnlichkeit der Geister als der Körper schon aufgegeben. „Da“, sagt er nämlich, „die Verschiedenheit der Ingenien so groß ist wie kaum die der Gestalten und Stimmen, ist ein Spiegel verlogen, der nicht das angeborene Bild des Geistes wiedergibt. *Gerade dies aber ist es, was den Leser vor allem ergötzt,* daß er nämlich aus der Rede Affekte, Anlage, Sinn und Ingenium des *Autors* erkennt, ganz ebenso als wäre er mit ihm seit Jahren vertraut. Nur aus dem Umstand, wie einen jeden der eigene oder fremde *Genius* anlockt oder abstößt, entspringen auch die mannigfachen Sonderneigungen der Autoren.“

So sehen wir hier das rationalistische Ideal von der einen richtigen Schreibart völlig entthront zugunsten einer ganz personalistischen Theorie der ästhetischen Wertung. Ganz ähnlich wie bei den Malern ist auch bei den Literaten des 16. Jhdt.s die Reflexion im Wachsen, beginnt hie und da die

Person des Autors wichtiger zu werden als das Werk. Freilich hat das *Wort* Person bei Erasmus noch die antike Bedeutung, die in gewissem Sinn der modernen entgegengesetzt ist. Selbst häßliche Menschen, meint nämlich der Gesprächspartner Bulephorus, wollten keine Person, d. h. keine *Maske* umnehmen, weil es schimpflich sei, mit erlogenem Antlitz Eindruck zu machen: „Noch schimpflichere Lüge aber ist es, wenn ich Bulephorus für Nosoponus will gehalten werden. Ich weiß zwar nicht, ob viele sich fänden, die ihren Leib, falls dies Gott nämlich zulassen würde, mit einem andern tauschen wollten. Noch viel weniger Menschen aber, glaube ich, würden ihren Geist und ihr Ingenium mit einem andern austauschen. Erstlich, weil niemand ein andrer sein will, als er ist, sodann aber, weil ein jeder von der natürlichen Vorsehung aus solchen Gaben zusammengesetzt ist, daß er durch die zugemischten Tugenden auf gleich kommt, auch wenn ein wenig Laster dabei ist. Der Geist hat sein eigenes Antlitz, das in der Rede wiederleuchtet wie aus einem Spiegel; es ummodeln aus einer angeborenen Gestalt in eine andere, was heißt dies anders, als verlarvt — personatus — in die Oeffentlichkeit gehen?“ Und so zieht denn Erasmus in Sachen der Nachahmung die Lehre, man müsse von *verschiedenen* Autoren einheimsen, was mit dem eigenen Ingenium verträglich sei. Der Magen mache gar mancherlei Nahrung, verdaut, zu seinem eigenen Eigentum. Das überaus individualitätsbewußte Stilideal des Erasmus erscheint wahrlich durch Eklektizismus gemäßigt genug.

Der Streit um Plato.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Streit um Cicero zeigt um die Mitte des 15. Jhdt.s der literarische Streit einiger griechischer, nach Italien eingewanderter Humanisten, in dem Gennadios, Georg von Trapezunt und Theodoros Gaza für Aristoteles, Plethon, Michael Apostolios und Bessarion für Plato zu den Federn griffen. Da diesmal nicht geradezu der Gegensatz von Nachahmung und Originalität zur Diskussion steht, vielmehr allerlei naturphilosophische Differenzen, die Stellung zum Christentum und zur Moral umstritten werden,

wobei natürlich der übliche Cliquenzank der Humanisten wohl die Hauptrolle spielt, ist die Ausbeute für unser Problem hier wesentlich geringer. Mit welch unglaublicher Heftigkeit die streitenden Humanisten die Feder führten, zeigt besonders die 1464 geschriebene Comparatio phylosophorum Aristotelis et Platonis des päpstlichen Sekretärs *Georg von Trapezunt.* Eine wahre Schmähschrift gegen Plato will sie nichts weniger beweisen als, daß es „nie jemand gegeben habe — mit Ausnahme der übernatürlich Begnadeten —, dem die Menschheit mehr verdanke als dem Aristoteles, nie jemand, der mehr Fluch, Abscheu und Haß verdiene als Plato". Plato werde von Aristoteles nicht nur rhetorisch, philosophisch, mathematisch unendlich übertroffen, wie das erste Buch beweist, seine Lehren seien, wie das zweite Buch darlegt, nicht nur unkatholisch, die des Aristoteles ganz katholisch, sondern Plato sei auch Schuld an der Häresie der Griechen, während Aristoteles der römischen Kirche zur Stütze diene und deshalb wahrscheinlich auch die ewige Seligkeit genieße *). Das dritte Buch schließlich wendet sich der *Persönlichkeit* der beiden Philosophen zu. Während Aristoteles in jeder Hinsicht ein leuchtendes Vorbild darstelle, sei Plato aus seinen Schriften zu erkennen. Im Phädrus habe er die Päderastie als einen Vorschmack der himmlischen Seligkeit bezeichnet — Georgios zitiert den keuschen Jüngling Phädrus aus dem Grab und läßt ihn selber, von Ekel ergriffen, seine Anklagen erheben —, im Gastmahl habe er als höchste Seligkeit die leibliche Verwachsung von Liebhaber und Geliebten, die nie unterbrechbare päderastische Lust hingestellt: „Und diesen Feind der Natur, den Zerstörer der Sitte, den Knabenschänder nennen sie den ersten der Philosophen, bewundern sie, verehren sie, heben sie zu den Sternen empor! Weshalb? Läßt sich ein andrer Grund ausfinden als der, daß sie den gleichen Unflat beackern?" In diesem Tone geht die Würdigung von Platos Persönlichkeit weiter. Plato habe die Weibergemeinschaft und Nacktheit gepredigt, den Regierenden unbeschränk-

*) Georgios war erst mit etwa 40 Jahren von der griechischen zur römischen Kirche übergetreten. Zur Zeit der Abfassung seines Platopamphlets zählte er 68 Jahre.

ten Liebesgenuß zugestanden, Familie, Kindesliebe und Schamgefühl zerstört. Er habe die vier größten Wohltäter Griechenlands, Pericles, Cimon, Miltiades und Themistocles, besudelt, habe sich selbst für mehr als menschlich ausgegeben, habe — was durch das Beispiel Heliogab als bewiesen wird — Griechenland zugrunde gerichtet und sei im Begriffe, auch den Okzident zu vergiften. Platos Schüler aber seien die beiden Hauptfeinde des Christentums: Epikur und Mahomet. Ein Platoniker aus Alexandria nämlich, ein ägyptischer Priester, sei landflüchtig nach Arabien gelangt und habe dort mit Hilfe eines bösen Dämons Mahomet ausfindig gemacht und zum teuflisch schlauen Feind des Christentums und Propheten der Sinnenlust herangebildet. Ein solch mohammedanischer Lustprophet sei heutzutage der Platoniker Gemistos Plethon — der übrigens tatsächlich eine recht unchristliche, neuplatonisch-antikisierende Kulturreform propagiert hatte — und der deshalb ein ganzes Kapitel voll posthumer Denunziationen über sich ergehen lassen muß*). Und so schließt das Büchlein mit der Aufforderung an alle Literaten, Aristoteles, dem Vater der Philosophie, dem Schüler der Wahrheit, dem Lehrer guter Sitte unsterblichen Dank zu singen, Aristoteles, den alle Geschlechter, alle Alter lobpreisen, dessen Ingenium die Italer sich zum Vorbild nehmen, die Gallier zum Himmel heben, die Germanen loben, die Hispanier bewundern, die Perser anstaunen, die Araber und alle gebildeten Barbaren lieben und anbeten und den nur aus Neid und Unwissenheit einige Platoniker herabsetzen [24]. — Das merkwürdigste an diesem zunächst handschriftlich verbreiteten Werk ist wohl, daß es dem Renaissancegeschmack immerhin recht zusagte: konnte es doch noch 59 Jahre nach seiner Abfassung, 39 Jahre nach dem Tode des Verfassers, 1523 zu Venedig gedruckt werden.

Schon bald nach dem Erscheinen der Handschrift jedoch, schon 1469, hatte der Kardinal *Bessario* erwidert. Seine vier Bücher In calumniatorem Platonis, gegen einen Verleumder Platos, die gleichfalls ein Halbjahrhundert später, 1516, ge-

---

*) Plethon war 1450 gestorben.

druckt wurden, sind viel umfangreicher als das Pamphlet des Georg von Trapezunt selber. Er habe, so beginnt Bessario seine Gegenschrift, erwartet, der Vergleicher des Plato und Aristoteles werde, um sich Ruhm bei der Nachwelt zu erwerben und um seine Gelahrtheit und sein Ingenium zu beweisen, zwischen den Meinungen der beiden Philosophen entweder vermitteln oder, wenn er sich einem der beiden anschließe, seine Gründe darlegen. Auch die meisten Alten hätten für Plato oder für Aristoteles Partei ergriffen, aber unter Anführung von Gründen; einige jedoch wie Simplicius und Boethius hätten die Uebereinstimmung der beiden Philosophen mit höchstem Ingenium nachzuweisen versucht. Bei Georg von Trapezunt indes seien nur Schmähungen zu finden, sein Lob des Aristoteles zwar sei richtig, die Beschimpfungen Platos aber seien unerhört und dem Glauben verderblich. Sehr ausführlich werden nun besonders die platonischen Lehren auseinandergesetzt und gepriesen. Freilich meint Bessario, wenn er Plato lobe, wolle er deshalb nicht Aristoteles herabsetzen: „Beide halten wir für die größten Weisen"; übrigens wolle er auch nicht sämtliche Aussprüche Platos billigen. Im ganzen geht das Urteil des Buches dahin, Plato sei „nicht nur überaus gelehrt und geradezu mit göttlichem Ingenium begabt gewesen, sondern er sei auch der katholischen Glaubenswahrheit zunächst gekommen, soweit dies einem Heiden verstattet ist." Von dem Vorwurf der Knabenliebe und Sinnenlust wird Plato durch ausführliche Zitierungen reingewaschen, gegen den Vorwurf der Weibergemeinschaft verteidigt, indem Bessario im Sinne des von der Tradition sich lösenden Frühkapitalismus und ganz ähnlich den altgriechischen Aufklärern die verschiedenen Ehe- und Begräbnissitten der verschiedenen Völker aufzählt. Wenn in Italien, wendet der Kardinal analog gegen den Vorwurf der Schamlosigkeit ein, die von Plato geforderte weibliche Nacktheit beim Turnen als schamlos gelte, so sei z. B. für die Türken schon das entblößte Gesicht anstößig: „In diesen Dingen nämlich macht das meiste die Gewohnheit." Und so schließt das Werk mit der Zusammenfassung: „Wir bewundern Aristoteles, bewundern auch Plato und versuchen aus beider

Lehren möglichst großen Nutzen zu ziehen. Georgios aber und seinesgleichen und ihren Charakter wollen wir lassen“ [25].

Seinen vermittelnden und zunächst recht modern anmutenden Standpunkt hatte Bessario schon 1462, zwei Jahre vor dem Pamphlet Georgs von Trapezunt in einem griechischen Schreiben an den jungen *Michael Apostolios* vertreten [26]. Der Brief beginnt mit einer Rekapitulation der Streitlage: der Platoniker Pletho hatte gegen Aristoteles geschrieben, hierauf der Aristoteliker Theodoros Gaza gegen Pletho, darauf der Platoniker Apostolios gegen Gaza. Bessarios Brief aber mißbilligt die Ausfälle des Pletho gegen Aristoteles, das Gaza gegen Pletho, des Apostolios gegen Gaza: weder Aristoteles, der Urheber so vieles Guten, noch auch der weise Pletho sei der Mann geschmäht zu werden und Apostolios insbesondere sei zu jung, um wieder den alten und hochgelehrten Gaza der Unwissenheit zu beschuldigen. „Daß du aber sogar“, fährt Bessario fort, „Aristoteles selbst, den Führer aller Weisheit, *unwissend*, *sittenlos*, *verrückt* und *undankbar* genannt hast — pfui darüber! — das scheint mir alle Kühnheit zu übersteigen. Kaum oder besser gar nicht kann ich selbst einen Mann wie Pletho solche Worte gegen Aristoteles schleudern hören, viel weniger dich, der du in diesen Dingen noch nirgends deine Subtilität bewiesen hast“. Apostolios solle lieber Plato *und* Aristoteles für große Weise erkennen, in beider Fußstapfen treten — *κατ' ἴχνος ἕπεσθαι* — und beide zum Führer nehmen. Er solle eifrig lernen, um die Tiefe — *βάθος* — ihrer Ausprüche zu verstehen, denn beide Philosophen seien schwer verständlich. Wenn sie aber untereinander abwichen, so sei dies nicht auf Unwissenheit zurückzuführen, sondern auf ihre *großen, geistigen Fähigkeiten* — *περὶ λόγους δύναμις* — und auf die Undurchsichtigkeit der Probleme: „Bewundere deshalb ihre Weisheit und danke beiden, für das Gute, das sie uns gewährt haben!“ Dann werde Apostolios dem Schreiber und allen Wohlgesinnten gefallen, jetzt aber habe er sich nur lästig und unreif bewiesen. „Ich aber“, erklärt Bessario, „liebe Plato und liebe Aristoteles und halte beide für die größten Weisen. Des Plethon Hochsinn und Ingenium bewundere ich, seinen Kampf und seinen Mißmut

gegen Aristoteles aber kann ich nicht loben". Pletho hätte lieber ebenso zurückhaltend schreiben sollen, wie Aristoteles selber: „Wir, die wir Diminutivmenschen und Affen gegen jene Heroen sind, wir sollen es wagen — pfui darüber! — sie unwissend zu heißen? Wer sind wir, was können, was wissen wir? Torheit und offenbarer Wahnsinn ist das, in der Tat! Glaub nicht, mein Bester, wenn es dem Plotin, dem Atticus, dem Porphyrios oder einem ihresgleichen, die in Plato und Aristoteles atmeten, erlaubt war, Aristoteles und Plato anzugreifen, ja einigermaßen zu lästern, daß auch wir dies dürfen!" Jene Tadler seien entschuldigt, da sie mehr oder weniger Zeitgenossen gewesen seien, da zu ihrer Zeit der Neid der Mitwelt sich noch geregt und da alle Weisheit sie geschmückt habe; „für uns aber, die wir so weit hinter jenen zurückstehen und die wir *durch die lange Zeit und die allgemeine Uebereinstimmung eine solche Autorität* — *ἀξίωμα* — vor uns haben, für uns gibt es keine Entschuldigung". Und nachdem der Kardinal so seine absolute Antikenehrfurcht, das eigentliche Fundament seiner Stellungnahme enthüllt hat, beschließt er den Brief mit der Versicherung seiner wohlmeinenden Absichten gegen den Adressaten und der Mahnung zu gründlichem Studium der Philosophen.

Es ist wohl offensichtlich, wie himmelweit diese teils ruhmverleihermäßig lobsingenden, schmähenden und intrigierenden, teils mittelalterlich mit Rechtgläubigkeit und Häresie argumentierenden Humanisten von einer modernen Auffassung selbständiger Wahrheitsforschung entfernt sind. Nicht nur ein Georg von Trapezunt und ein Michael Apostolios, die Plato bzw. Aristoteles als unwissend und sittenlos schmähen, sind philosophisch das genaue Seitenstück zu den orthodoxen Ciceronachahmern, zu den Vorkämpfern der alleinseligmachenden recte scribendi species, sondern auch der anscheinend so parteilose Bessario empfiehlt ja des Aristoteles und Plato Fußstapfen als den geeigneten Weg zur Wahrheit. Bessarios vermittelnder Standpunkt ist kaum zu vergleichen mit der ähnlich parteilosen Hochschätzung jeder individuellen Eigenart, die wir bei Erasmus im Streit um Cicero gefunden hatten. Nicht mit einem Wort spricht Bessario ja

davon, daß Plato und Aristoteles eben *verschiedene* Individualitäten seien, deren Eigenart man respektieren müsse. Sein versöhnlicher Standpunkt beruht teils darauf, daß er eklektisch vermittelnd ihre Unterschiede als möglichst geringfügig darzustellen sucht, teils auf einem kaum begrenzten Autoritätsglauben an alles, was antik ist: selbst neben Philosophen dritten Ranges und ganz unselbständigen *Kommentatoren* wie dem Platoniker Atticus, dem Plotinschüler Porphyrius erscheinen ihm die Denker der Gegenwart als Menschlein und Affen. Von einer Würdigung der philosophischen Begabung und der „Tiefe" auch einander widersprechender Denker bleibt da wenig genug übrig. Vor allem aber fehlt vollständig sowohl den schmähenden Heißspornen als dem versöhnlichen Bessario jede Ahnung von einem Wert der Originalität, jenes Kraftbewußtseins der Gegenwart, wie es sich ein Halbjahrhundert später in dem Streit um Cicero bei dem jungen Picus geäußert hat *).

Die Nachahmung in der Hochrenaissance.

Auch außerhalb der eigentlich humanistischen Prosa sind bei den Renaissanceliteraten Selbständigkeitsideale kaum anzutreffen, spielt die Nachahmung die allergrößte Rolle. Ganz auf Nachahmung gestellt ist zunächst die neulateinische Humanistenposie, die sich besonders an Vergil und Homer als Vorbild anlehnt — wir brauchen nur an *Petrarcas* Epos Africa aus dem 14., an *Sannazaros* Epos De partu virginis aus dem folgenden Jhdt. zu erinnern — aber auch die italienische Poesie wie etwa die Unzahl von bukolischen Dichtungen, wie *Trissinos* Epos Italia liberata von 1548 beruht zum großen Teil auf der Nachahmung antiker Vorbilder. Auch unter den

*) Auch der historische Sinn ist noch schwächer entwickelt. Während Erasmus meint, Cicero und Apelles seien nichts mehr für die Gegenwart (oben S. 223), wird Plato und Aristoteles verleumdet, als wären sie zeitgenössische Humanistenkollegen — wobei freilich die Verleumdungen im Grunde auf zeitgenössische Platoniker und Aristoteliker zielen dürften. Auch Bessario rechtfertigt das nackte Frauenturnen bei Plato mehr ethnologisch als eigentlich historisch und zeigt keine Spur von einer geschichtlichen Auffassung der griechischen Knabenliebe.

italienisch Dichtenden ist als Erznachahmer vor allem wieder *Bembo* zu nennen, der mit seiner genauen Imitation der im 16. Jhdt. ja schon als altertümlich empfundenen Worte und Ausdrucksweisen des Petrarca seinen literarischen Ruhm begründet und eine ganze Schar völlig unselbständiger Petrarcisten nach sich zieht. Allen Renaissanceliteraten scheint eben ganz selbstverständlich der gerade Weg zur Gloria über den Wetteifer mit gepriesenen Vorbildern zu führen, ein Weg, der sich nur allzuleicht in Nachahmung verwandelt. Selbst ein so selbständiger Kopf wie *Macchiavelli* meint einmal, ein kluger Mann, müsse die großen Männer nachahmen, was sich freilich vor allem auf die Politik bezieht [27]. Etwas stärker betont dagegen die Selbständigkeit des Ingeniums der Cortegiano des Grafen *Castiglione* von 1528. Freilich kommt er auf poetische Fragen nur gelegentlich zu sprechen. Die Dichter der Vorzeit z. B. Homer, meint einmal Castiglione, hätten nicht nachgeahmt, ihr wahrer Lehrmeister sei das „Ingenium und ihr eigenes natürliches Urteil" gewesen, stets könne man auf *verschiedenen* Wegen zum Gipfel der Vollkommenheit gelangen. Ueberhaupt legt der Cortegiano auf die Verschiedenheit der „menschlichen Ingenien und Meinungen" nach Art etwa des Picus und Erasmus größeren Nachdruck. Wer von Natur aus heftig geartet sei, meint Castiglione, solle nicht sanfte, ein Ernster nicht scherzhafte Dinge schreiben, jeder solle sich vielmehr seinem eigenen Instinkt, dem instinto suo proprio anpassen [28]. Castiglione, der adelige Weltmann, der in seinem Cortegiano den Hofkreisen das Ideal der vollendeten Lebensart vorzeichnen will, steht offenbar der stubengelehrten Nachahmungssucht der Berufsliteraten etwas überlegen gegenüber. So könnte man vielleicht versucht sein, literarische Neuheits- und Selbständigkeitsideale an der Zeitenwende, die das 16. Jhdt. bedeutet, an der Grenzscheide der absterbenden Renaissance und des aufstrebenden Hofadels und absoluten Fürstentums zu erwarten.

Die Originalität in der Barockpoetik und bei Telesio.

In den Literatenkreisen des 16. Jhdt.s vollzieht sich das Aufdämmern des höfischen Geistes, die geistige und soziale

Neuorientierung des beginnenden *Barock* vor allem in der bändereichen Poetikenliteratur, die anhebend mit der lateinischen Poetik *Vidas* von 1527 über die italienischen Poetiken des Trissino, Daniello, Tolomei, Muzio, Varchi zu den Poetiken des *Scaliger* (1561), *Minturno* (1564) und *Torquato Tasso* (1587) führt. Die Poetiken der Spätrenaissance nämlich stellen mit zunehmender Deutlichkeit der aufsteigenden Hofkultur die ihr angemessene poetische Theorie bei. Nur recht unvollkommen wird jedoch seine Erwartungen erfüllt sehen, wer in dem genannten Schriftenkreis nach Originalitätsidealen suchen wollte, denn die Poetiker des 16. Jhdt.s sind mit dem Humanismus noch recht enge verflochten und suchen deshalb die barocke Neuorientierung durchaus im Anschluß an Autoritäten des Altertums. Nur insoweit gestatten sie sich eine Neuerung gegenüber der Frührenaissance, als ihnen zum Schwurzeugen die merkwürdigerweise erst jetzt beachtete, immer wieder neu herausgegebene, neu übersetzte und neu kommentierte Poetik des *Aristoteles* dient*). Wie sehr das Wiederaufleben der Poetik des Aristoteles von höfischen Tendenzen getragen und durchsetzt ist, macht z. B. die Poetik des *Minturno* von 1564 recht deutlich. Im genauen Anschluß an Aristoteles unterscheidet Minturno in der Kunst die „Nachahmung", d. h. Darstellung besserer, gleichgestellter oder schlechterer Personen, belegt er die drei Gattungen mit den aristotelischen Beispielen der Maler Polygnot, Dionys und Pauson. Neu hinzugefügt und dem vergleichenden Betrachter dadurch besonders gekennzeichnet, erscheint allein die bei Aristoteles nicht ausgeführte *soziale* Rangordnung: zu den „Besseren" gehören bei Minturno „die *Fürsten* und alle berühmten und an Wert oder Rang größeren Menschen", zu den Mittleren die „weder durch Glücksumstände noch durch Tugend Ausgezeichneten", zu den Schlechteren die „Bauern,

*) Noch 1548 wird die Poetik des Aristoteles von ihrem Herausgeber *Robortelli* und ebenso 1549 von ihrem Uebersetzer *Segni* ein „lange Zeit vernachlässigtes Buch" genannt (*Spingarn J. E.:* La critica letteraria nel Rinasc., Bari 1905, S. 22. Ebd. S. 330 auch ein chronologisches Verzeichnis der italienischen Poetiken und der Poetikausgaben des Aristoteles im 16. Jhdt.).

Hirten, Arbeiter, Parasiten und alle wegen eines Lasters oder der Niedrigkeit des Standes gering Geachteten": die barocke Hof- und Staatsaktion, das Rüpelspiel, die Hirtendichtung wird hier aus Aristoteles herausdeduziert. Von Originalitätsidealen aber weiß Minturno gar nichts. Neben die aristotelische Naturnachahmung stellt er wiederum als gleichberechtigt die Nachahmung von Autoritäten: sie sei sehr schwierig, von Modernen sei nur Petrarca nachahmenswert. Trotzdem gibt seine Poetik ausführliche Anweisungen und Beispiele zur Imitatio [29].

Deutlich und bewußt barocke Färbung trägt die Kunsttheorie wohl zuerst in der Poetik *Scaligers* von 1561, in der Poetik jenes gelehrten Arztes, der — bezeichnend für den höfisch-absolutistischen Geist der neuen Zeit — von sich behauptet, am Wiener Hofe als kaiserlicher Page seine Erziehung genossen zu haben. In der Tat hat Scaliger ein lebhaftes Gefühl für den Wandel der Zeiten und die Neuheit: er bekämpft aufs schärfste Homer und Phidias (vgl. unten S. 307), das höchste Lob in der Dichtkunst scheint ihm der *Neuheit*, der novitas zu gebühren, ja er sieht im Poeten nach der ursprünglichen Wortbedeutung den Macher, den *factor*, ein Wort, das ihm vom Sprachgebrauch der Zeit ganz entwürdigt zu sein scheint [30]. All dies mag an die Neuheits- und Originalitätsideale erinnern, die in der zu Ende gehenden Renaissance auftauchend, in die Zeit Bacos und Descartes hinüberleiten. Stehen wir doch zugleich in der Zeit, da der Vorläufer Bacos *Telesio* gegen das ewige Aristotelisieren in der Naturbetrachtung machtvoll aufsteht und 1565, vier Jahre nach Scaligers Poetik, eine Fanfare der Originalität schon im Titel seines naturphilosophischen Werkes den Anhängern des Alten entgegenschmettert: De rerum natura *iuxta propria principia*, Naturphilosophie nach eigenen Grundsätzen, betitelt er seine Hauptschrift *). Jedoch — es ist über-

*) Auch Telesios Jünger, der geistesverwandte Zeitgenosse Bacos, *Campanella* († 1639) betitelt den ersten Band seiner gesammelten Werke, Paris 1638: Philosophiae rationalis partes V *iuxta propria principia*, den vierten: Universalis philosophiae seu metaphysicarum rerum *iuxta propria dogmata* partes III. Schwächlicher der mit der Antike kompromittierende. von Telesio

aus merkwürdig — weder bei Scaliger noch bei Telesio finden wir ein Ideal des original produzierenden geistig Tätigen wirklich ausgeführt.

Die Gründe dieser Unterlassung sind in beiden Fällen verschieden, ja fast einander entgegengesetzt. Scaliger nämlich, der philosophische Arzt, ist viel zu sehr mit der Renaissancegelehrsamkeit verwachsen, Telesio, der Neapolitaner Hofgelehrte dagegen viel zu sachlich der Natur zugewandt, als daß er ein autoritätsfeindliches Persönlichkeitsideal hätte aufstellen können. Wenn Scaliger Homer bekämpft, stellt er dafür Vergil und — so hatte noch kein Kunsttheoretiker gesprochen — „den ewigen Diktator aller guten Künste" Aristoteles als um so gewichtigere Autoritäten auf. Den modernen Geist will er in die Dichtkunst einführen, indem er die „plebejische" Art der homerischen Poesie als roh und unzeitgemäß ablehnt und dafür aus dem Aristoteles Regeln abzieht, um sie gleich einer Hofetikette der Dichtkunst aufzuerlegen. Gerade aus solchen Regeln will er den Poeten ableiten — perficere — und von den zwei Wegen, die ihm zur Dichtkunst zu führen scheinen, geht der eine wiederum über die Nachahmung. Zwar meint er, die Imitatio sei nicht gerade absolut wesentlich, denn die ältesten, die *rohen* Dichter der Urzeit hätten keine Vorbilder gehabt. Als um so nötiger aber erscheint sie ihm für die Dichter der Gegenwart. Der zweite Weg zur Dichtkunst führt nach Scaliger über das Urteil, das iudicium; dieses sei stets unentbehrlich, sowohl um das richtige Vorbild zu wählen als um die eigene Dichtung mit den Regeln vergleichen zu können [31]. Scaliger in seinem Gefühl für die Modernität also hat den Unterschied zwischen Natur- und Kunstdichter — sozial gesprochen: zwischen „plebejischem" und Hofdichter — zwar schärfer formuliert als irgendeiner seiner Vorgänger, sein Neuheitseifer aber weist ihn doch

---

beeinflußte *Patrizzi* († 1597): Nova de universis philosophia, in qua *Aristotelica methodo* non per motum sed per lucem ad primam causam ascenditur, deinde *propria Patritii methodo* tota in contemplationem venit divinitas, postremo *methodo Platonica* rerum universitas a conditore Deo deducitur, Ferrara 1591. — Patrizzi, Campanella und Baco gehören nicht mehr in den vorliegenden Band unsrer Untersuchung.

nur auf die Seite neuer Regeln: von ihm geht der gerade Weg zur tragédie classique. Auch die Barockpoetik ist glücklich wieder bei der Autoritätsnachahmung gelandet.

Ganz anders Telesio. Bedeutete der Hinweis auf Aristoteles in der Poetik fast einen Umsturz, so war in der Naturphilosophie Aristoteles seit dem Mittelalter fast unbestrittene Autorität und für die neue Naturbetrachtung des ausgehenden 16. Jhdt.s das Vorbild und der Schutzpatron alles Veralteten. Des Aristoteles Aussprüche habe man, sagt Telesio selber, auf Treu und Glauben — fide et religione — angenommen, als ob sie „dem Munde der Natur selbst“ entstammten. Er, Telesio, müsse deshalb um Verzeihung bitten, wenn er ihn nicht gleich einer Gottheit verehre, doch habe Aristoteles selbst gelehrt, höher als einen Lehrer oder Freund die *Wahrheit* zu achten. Die nackte Wahrheit feiern auch die folgenden Sätze in einer Weise, die sich von dem sonst üblichen Gloriakult der Renaissance doch einigermaßen abhebt. „Aus Liebe und Verehrung zur Wahrheit allein haben wir uns nicht beruhigen können bei dem, was die älteren — antiquiores — gelehrt haben, sondern haben lange die Natur erforscht und die unseres Erachtens erforschte den Menschen zu erschließen versucht. Wir waren der Ansicht, weder als freier noch als redlicher Mann zu handeln, wenn wir jene dem Menschengeschlecht mißgönnt oder aus Furcht vor menschlicher Mißgunst verborgen hätten“ [32]. Und so zieht sich durch alle Schriften, die die neuen Gedanken des Telesio über die Natur entwickeln, unter ständiger Polemik gegen Aristoteles der scharfe Gegensatz zwischen Naturbetrachtung und Autoritätsglaube. Das Gloriaideal mit seinem Vorspann von Imitatio und Aemulatio ist ganz verdrängt, selbst aus den Widmungen und Vorworten, an seine Stelle ist das Ideal von der den Menschen zu vermittelnden Wahrheit getreten, das schon ein wenig an Bacos progressus scientiarum gemahnt *). Den

*) Ein offenbar die Wahrheit darstellendes nacktes Weib, auf freier Bergeshöhe im Sonnenlichte dastehend, mit der Inschrift *μονα μοι φιλα*, zeigt auch der Holzschnitt auf dem Titelblatt der Neapel 1586 bei Horatius Salvianus erschienenen zweiten (aber ersten vollständigen) Ausgabe von de rerum natura. Freilich erklärt sich Telesio im Vorwort bereit — die Gegen-

Weg zu dieser alle Autoritäten überstrahlenden Wahrheit aber erblickt Telesio nicht in der abstrakten Spekulation, die er durchaus verwirft, sondern in der sinnlichen Erfahrung, eine sensualistisch-empiristische Natur- und Wissenschaftsauffassung, die, wie uns die Betrachtung *Lionardos* sogleich zeigen wird, nicht aus den Kreisen der Literaten, sondern aus denen der Künstler-Ingenieure herstammt. So schiene Telesio durchaus der Mann dazu, den autoritätsgläubigen Nachahmer von seinem Sockel zu stoßen und an seine Stelle das Idealbild des originalen Forschers und *Natur*beobachters zu stellen. Der Schein jedoch erweist sich als trügerisch. Für die Natur und die Wahrheit nämlich erweist sich Telesio stets begeistert, von der Person des Forschers selbst aber spricht er ebensowenig, wie unter den Zeitgenossen der Entdeckungen jener Teil, der ihre Neuheit zu würdigen gewußt hatte: für die Aufstellung eines Originalitäts-, eines Persönlichkeitsideales ist Telesio zu sachlich.

Aretino und die Originalität.

Wenn die schöngeistigen Literaten des 16. Jhdt.s zu gelehrt, die aufstrebenden Naturforscher aber zu wenig für Persönlichkeit interessiert sind, um die Originalität zum Ideal zu erheben, so wird man nur bei Literaten, die den ungelehrten und naturwüchsigen Volksschichten näherstehen, die richtige Mischung von persönlichem Interesse und Selbständigkeitsstreben vermuten dürfen. Die Volksdichtung der Renaissance war ja immer von gelehrter Imitation ebenso unbeschwert geblieben, wie von einem besonderen Eifer für irgendein Sachideal. Und wirklich ist es ein Plebejer, der ungelehrte, von Respektlosigkeit überfließende *Aretino*, der ein Halbjahrhundert vor Telesio und Scaliger nicht nur seine Witzesfluten über die Petrarcisten und ihre Imitationssucht ausgießt, sondern durch den Radikalismus, mit dem er sich für die poetische Naturkraft einsetzt, als einziger von allen Renaissanceliteraten die Vorstellungen des 18. und 19. Jhdt.s von künst-

reformation macht sich geltend — jede Behauptung, die der Hl. Schrift und der Kirche widersprechen könnte, sogleich zu widerrufen.

lerischer Genialität vorausnimmt [33]. Den Spott Aretins gegen Kommentatoren, Uebersetzer, Nachahmer und Petrarcisten hat uns die Schilderung seiner heiteren Traumfahrt auf den Parnaß schon kennengelehrt (S. 181 ff.). Doch hören wir ihn weiter! „Die wahren Nachahmer von Petrarca und Boccaccio", schreibt er einmal, „sind diejenigen, die ihre eigenen Eindrücke mit der Grazie ausdrücken, mit der es Petrarca und Boccaccio getan haben, nicht aber diejenigen, die ihre Worte und ganzen Verse stehlen ..... O irrende Schar! Ich sage euch, daß die Poesie eine jubelnde Grille in der Natur ist, daß sie auf der Verzückung — furore — beruht, und wenn sie mangelt, so wird der poetische Gesang ein Tamburin ohne Schellen und ein Glockenturm ohne Glocken. Wer singen will und nicht von den Windeln auf dazu begnadet ist, der bleibt ein lauer Tropf .... Drum folget mir, wenn ich es mit jenem weisen Maler halte, der, als man ihn fragte, wen er nachahme, auf eine Gruppe von Leuten deutete, indem er damit sagen wollte, daß er die Vorbilder aus dem Leben und der Wirklichkeit nehme, so wie ich es mache, wenn ich spreche und schreibe *). Die einfache Natur selbst, deren Sekretär ich bin, diktiert mir, wenn ich schreibe, und mein Vaterland löst mir die Zunge, wenn der *Aberglaube an fremdes Gewäsch* — so spricht Aretino vom Lateinischen! — mich binden will. Haltet euch ans feste Fleisch und laßt die Haut den Pelikanen, die da mit ihrem leeren Diebsgehirn stehen und um einen Kreuzer Berühmtheit betteln! Mich selbst ahme ich nach, das ist sicher. Denn die Natur ist eine reiche Freundin, die sich dir nackt hingibt, die Kunst aber ist eine schmarotzende Laus, die sich ansaugen muß. Darum bemüht euch Skulptoren des Sinns und nicht Miniatoren der Vokabeln zu sein" [34]!

Es ist wahrlich sonderbar, daß der modernste unter allen

---

*) Von der merkwürdigen Auffassung der Humanisten, die die Nachahmung der Natur und einer Autorität auf die gleiche Stufe stellt, weiß Aretino also nichts. Er, der vertraute Freund Tizians, ist ganz in die Gedankenwelt der Maler eingelebt, die erst unter der Herrschaft des Manierismus und des Barock das Ideal der Naturtreue aufgeben. (Vgl. Schlosser a. a. O. VI, 120 u. IX, 88 ff.) — Aretinos „weiser Maler" ist der Bildhauer Lysipp, vgl. Teil I S. 43.

Literaten der eigentlichen Renaissance gerade ein Pietro Aretino ist. Hier zeigt sich eben deutlich, daß die Wiederbelebung des klassischen Altertums und der Humanismus, Geistesrichtungen von denen Aretino nur vom Hörensagen beeinflußt ist — der „weise Maler" ist so ein antiker Brocken, den er irgendwo aufgeschnappt hat — nur einen Seitenpfad bedeuten, nicht aber die Hauptstraße, auf der der Geist unserer Zeit seinen Aufmarsch vollzogen hat. In mancher Hinsicht nämlich stehen die Renaissancemenschen unserer Zeit um so näher, je weiter sie vom Humanismus entfernt sind. Bei Lionardo werden wir das wiederum bemerken. Was Aretino selber anlangt, so ist er auch sonst ganz modern in seinem Persönlichkeitsbewußtsein und seiner Subjektivität. „Wenn der Geist Pasquinos mich in prophetischen Wahnsinn versetzt", schreibt er einmal, „bin ich furchtbarer als der Teufel." Oder: „Ich kann die Natur nicht bändigen, die mich so geschaffen hat, wie ich bin." Oder schließlich: „Die Natur gab mir das Vorrecht einer großen und freien Ausdrucksweise und diese will ich nicht verfälschen und die Himmel, die mich so geschaffen haben, schützen mich vor den Drohungen der Menschen" [35]. Freilich, da hat der gute Aretin ein wenig übertrieben. Um die Menschen und ihre Bezahlung, um die Literaten und ihre Cliquen hat er sich sehr genau bekümmert. Mit dem großen Bembo, dem Erznachahmer, hat er sich verhalten und ihm geschmeichelt, mit den Antipetrarcisten aber, mit Berni war er verfeindet. Charakterfestigkeit, die heute von den Metaphysikern der Persönlichkeit so gern als Glanzpunkt ihres Ideals dem Publikum demonstriert wird, war an der Zeugung unserer im Grunde völlig außerethischen Genie- und Persönlichkeitsvorstellungen sicher nicht beteiligt. Was dem Selbständigkeitseifer und dem Natursinn Aretinos diesen resoluten und frischen Zug verleiht, ist vielmehr sein Zusammenhang mit der aufstrebenden Unterschicht der Bevölkerung und mit den Malern. Sein Plebejertum war wohl imstande, das Imitatioideal der Literaten zu zersprengen, das Ruhmverleiheramt und das literarische Intrigenspiel dagegen konnte er nur mit dem skrupellosen Geschäftsgeist der siegreichen Geldwirtschaft durchtränken, aber nicht überwinden:

ethische Ideale liegen ihm ebenso ferne wie irgendein sachliches Ziel.

Nachahmung und Originalität bei den Künstlern.

Sachlichkeit und Natursinn an Stelle des Autoritätsglaubens sind viel eher als bei den Literaten bei den *Künstlern* der Renaissance anzutreffen. Die Stellung der bildenden Künstler zur Nachahmung müssen wir nunmehr überblicken. Ganz in der mittelalterlichen Gedankenwelt, in der Gedankenwelt der Zunftideale, lebt noch am Ende des 14. Jhdt.s der Malereitraktat des *Cennini*. „Vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von den Händen großer Meister finden kannst!" empfiehlt er dem angehenden Jünger der Kunst; „wenn du dich entschließest, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, wirst du weder des einen noch des andern Weise dir aneignen" [36]. Als die eigentlichen Künstlertugenden erscheinen ihm deshalb die Zunftideale Liebe, Furcht, *Gehorsam* und Ausdauer: „und je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheide von dem Meister" [37]! Freilich läßt auch Cennini das Ingenium nicht ganz außer acht. Schon im Knabenalter, meint er, hätten manche ein sonderliches Vergnügen an allerlei Zeichnungen. Solche Künstler, die zur Kunst aus „Begabung und Geschick des Geistes" gelangen, sodann aber „sich einem Meister in Liebe zum Gehorsam, in Untergebenheit stehend, unterordnen, um die Vollkommenheit zu erreichen" [38], solche Maler also, deren angeborene Begabung sich den Zunftidealen unterwirft, stellt Cennini am höchsten.

Mit der Lösung der Kunst vom Handwerk lockert sich, wie die Malereien und Plastiken des 15. Jhdt.s beweisen, auch das Band zwischen Schüler und Meister. Theoretisch vertreten findet sich aber eine wirkliche scharfe Verurteilung der Nachahmung wohl erst um 1500 in *Lionardos* Malereitraktat. Lionardo wendet sich gleich im ersten Teil gegen die „nachahmbaren Wissenschaften", in denen der Schüler dem Meister gleich — equale — sei und erklärt sie für minder ausgezeich-

net als die andern, die „unvererblichen Wissenschaften". Unter diesen aber sei die Malerei die erste, denn sie lasse sich wie die Mathematik lehren nur den, „dem es die Natur gegeben hat". In der Malerei nämlich gebe es keine gleichwertigen Kopien, keine Kinder, unendlich an Zahl wie bei den gedruckten Büchern; sie gebe Ehre nur dem Urheber — hautore —, sie bleibe kostbar und einzig. „Und die Einzigkeit macht sie ausgezeichneter als die Wissenschaften, die überall verbreitet sind" [39]. Deshalb also fordert Lionardo vom Maler, er dürfe „nie die Malerei eines andern nachahmen", denn sonst werde er „ein Enkel der Natur statt ihres Sohns" [40]. Die *Natur* nämlich ist für ihn das wahre Vorbild des Künstlers, ein Ideal der Renaissancekünstler, das erst in der Zeit des Manierismus sich zu zersetzen beginnt. Für da Vinci dagegen ist noch ein Gemälde „um so besser, je mehr es mit dem nachgeahmten Gegenstand übereinstimmt" [41]. Lionardo denkt also nicht im entferntesten daran, die Naturnachahmung wie die Humanisten mit der Nachahmung von Vorbildern zusammenzuwerfen. Ueberhaupt ist das für seine Zeit erstaunliche Fehlen jedes humanistischen Einflusses in seinem Traktat überaus auffallend. Er empfiehlt zwar gelegentlich einmal die Nachahmung der Alten in ihrer Darstellung — des Faltenwurfs [42], erklärt ein andermal auffallend kühl die Nachahmung antiker Dinge für löblicher als die moderner [43], keine Berufung auf antike Autoritäten aber, kein einziges Zitat, keine mythologischen und humanistischen Zutaten mengen sich in seine durch und durch sachlichen und unliterarischen Ausführungen *).

Der Natursinn Lionardos, seine Freude am Schauen, äußern sich auch in einer ganz unliteratenmäßigen Geringschätzung des Mundwerks und in einer anschaulich-empiristischen Auffassung der Wissenschaft, die — ein alleinstehender Ausnahmsfall inmitten des Literaten- und Humanistenwesens der Renaissance — völlig modern anmutet. Es sei ganz falsch, führt er aus [44], anzunehmen, aus der Erfahrung entspringe

*) Der Malereitraktat ist uns in der unfertigen Gestalt flüchtig hingeworfener Einzelbemerkungen erhalten. Ueber gelegentliche spitze Bemerkungen gegen die scrittori vgl. oben S. 147 und 151.

die mechanische Kenntnis — cognitione —, die wissenschaftliche dagegen beginne und ende im Geist — mente. In Wahrheit seien alle Wissenschaften eitel und voll Irrtümer, die nicht von der Erfahrung, der Mutter jeglicher Gewißheit, ihren Ausgang nähmen und nicht in der Erfahrung endigten. Ursprung, Mitte und Ende jeder wahren Wissenschaft liege in den fünf Sinnen. Was sich gegen die Sinne auflehne, sei dagegen zweifelhaft, wie das Wesen Gottes, der Seele und ähnliche Fragen: „Ueber solche Gegenstände gibt es immer Streit und Zank und bei ihnen trifft es wahrlich zu, daß Geschrei an die Stelle tritt, wo vernünftige Gründe fehlen". Die wahren Wissenschaften hingegen, beruhend auf Erfahrung und den Sinnen, geböten „den Zungen der Streitenden" Schweigen und brächten nicht bloß Träume vor: „Stets schreiten sie von wahren und bekannten Grundsätzen allmählich durch wahre Folgerungen vor bis zum Ende." So halte es z. B. die Mathematik. Die *lügenhaften geistigen Wissenschaften* — le bugiarde scientie mentali — aber böten nichts als Gezänk.

Die Erfahrung und die Sinne ausgespielt gegen die Zunge — der Geist Telesios, Bacos und Galileis ist es, der hier bemerkenswerterweise von einem Maleringenieur im Kampf gegen das Mechanikervorurteil der humanistischen Literaten vorweggenommen wird. Bei den wenigen Humanisten, die gegen die Nachahmung sich auflehnten, war ja gerade umgekehrt ihr Eintreten für die Selbständigkeit des Individuums platonisch gefärbt. Es läßt sich wohl nicht verkennen, wie bei Lionardo das Fehlen der Antikenverehrung, der empiristische Geist, die Auflehnung gegen das Wortwesen und die Nachahmung mit der Standesideologie der bildenden Künstler innig zusammenhängt. Uebrigens hat Lionardo, so sehr er der angeborenen Begabung Rechnung trägt, keineswegs die Ueberflüssigkeit des gründlichen Studiums gelehrt. Er verlangt vielmehr, der junge Gesell solle zuerst Perspektive und Proportion lernen, sodann nach einem Meister, später nach der Natur zeichnen, hierauf *verschiedene* Meister betrachten und den letzten Schliff schließlich der Praxis überlassen [45].

Schon bei Lionardo verbindet sich die Abkehr von der Zunft mit einer Annäherung an die Literatur, denn die Einreihung der Malerei unter die Wissenschaften entspringt sicherlich der Rivalität mit den Literaten. Freilich fanden wir Lionardos empiristische Wissenschaftsauffassung von der der Humanisten gar sehr verschieden. Mit der fortschreitenden Literarisierung der Kunst im 16. Jhdt. (vgl. S. 148) verwischt sich jedoch der Unterschied zwischen literarischen und künstlerischen Standesidealen immer mehr, dringt dadurch die Imitationssucht der Humanisten auch bei den Malern ein. 1550 erklärt z. B. *Vasari* schon wieder ganz ohne jeden Vorbehalt, die künstlerische Größe entspringe bei manchen Künstlern dem Fleiß, bei andern dem Studium, bei diesem der *Nachahmung*, bei jenem der Erkenntnis, daß all dies förderlich sei [46]. Selbstverständlich hat dabei Vasari nicht mehr den zünftlerischen Anschluß an den Lehrherrn im Sinn, sondern er denkt offenbar an eine eklektische Sammelnachahmung, gemischt mit Wetteifer im Sinne der humanistischen Literaten. Rühmt er doch z. B. von Raffael, dieser habe alte und moderne Meister studiert, von allen das beste genommen und Zeuxis und Apell vielleicht übertroffen [47]. Die eklektischen Nachahmungsideale der Manieristenzeit sind offenbar ganz durchtränkt von humanistischen Einflüssen. Die Sonderideologie des Künstlerstandes dagegen hat sich aus dem Handwerklichen ganz ins Virtuosenhafte gewandelt. Als echter Virtuose betont Vasari die „Leichtigkeit" und Schnelligkeit der Produktion und ist stolz darauf, ein zwölf Ellen langes Gemälde in nur zweiundvierzig Tagen fertiggestellt zu haben [48].

Eine merkwürdige Mischung künstlerischer und literarischer Standesideale findet sich auch 1558 im Dialog über die Malerei des Literaten *Dolce*. Wenn der Dialog die Unwissenden verhöhnt, die wie Schafe dem Leithammel dem Urteil eines andern folgen, wenn er die Farbenpfuscher verspottet, die sich zu Affen des Michelangelo machen [49], so spricht aus Dolce offenbar der nachahmungsfeindliche Geist seines Freundes Aretino, der übrigens auch als Gesprächspartner auftritt. Ganz im Geiste Aretinos erklärt auch Dolce, zum Maler wie

zum Poeten müsse man geboren sein, nennt er beide „unmittelbare Naturgeschöpfe“ [50], zitiert er beifällig einen Ausspruch Giorgiones, der besagt, Tizian sei schon im Mutterschoß ein Maler gewesen [51]. Mit dieser Begeisterung für die angeborene Begabung des Künstlers verbindet sich auch hier wieder das naturalistische Ideal der Maler: als der vorzüglichste Künstler gilt jener, „der sich der Natur am meisten nähert“ [52]. Die Zeit der ganz naiven Künstlerfreude an der Natur jedoch ist schon vorbei. Dolce empfiehlt nämlich nicht nur, dem Virtuosenideal entsprechend, der Künstler solle „mitunter“ Verkürzungen anbringen, um sein Können zu zeigen, sondern er schränkt sogar die Naturtreue selbst sogleich wieder literarisch-humanistisch ein. Nur „teilweise“, lehrt er [53], dürfe man die Natur nachahmen, nur das „Gute“ nämlich, das „Schlechte“ dagegen müsse man weglassen, nach dem Beispiel des Zeuxis, der aus verschiedenen Modellen die einzelnen „Schönheiten“ eklektisch zusammengesucht habe *). Der literarisch-humanistische Ursprung des Ideals der „Schönheit“ läßt sich hier fast mit Händen greifen. Es ist kaum ein Zufall, wenn Dolce fortfährt, bei der nötigen Auswahl aus der Natur helfe die *Antike*, die Antike schließe die höchste Vollendung der Kunst ein, die Antike könne „als Vorbild jeglicher Art von Schönheit dienen“. So kommt der Dialog halb künstlerisch-selbständig, halb literarisch-imitationsfreudig zu dem Ergebnis, die Kunst habe „Regeln“, zu finden aber seien sie teils in der Natur, teils in den antiken Statuen [54].

Das Eindringen des literarischen Imitationsideals in die Kreise der Künstler wird noch deutlicher in der Michelangelo-

---

*) Ueber das erst im Manierismus des 16. Jhdt.s sich durchsetzende Ideal der bellezza vgl. Schlosser a. a. O. VI, 119 ff. u. IX, 87 ff. Schon bei seinem ersten Auftreten bei dem stark literarisierten *Alberti* verbindet sich das Schönheitsideal mit der aus Cicero (De inv. II, 1) übernommenen Anekdote von Zeuxis und den Jungfrauen von Kroton (Schlosser, II, 64). Die eklektische Zeuxisanekdote wird immer beliebter. Sie findet sich 1504 bei dem Humanisten *Gauricus* (De sculptura 221), 1548 bei *Hollanda* (a. a. O. S. 166, vgl. Anm.) und 1553 bei *Condivi* (cap. 65). Auch im Ciceronianus des *Erasmus* marschiert sie auf (a. a. O. S. 820) u. zw. diesmal nicht im Dienst der eklektischen Natur-, sondern der eklektischen Autoritätsnachahmung.

biographie von 1553 des Malers *Condivi*. Condivi behauptet mit aller Entschiedenheit [55], der Natur sei in ihren Anstrengungen „ein vorgezeichnetes und unüberschreitbares Ziel“ gesetzt; Plato, Aristoteles, Demosthenes, Cicero, Hippokrates, Galen, Homer und Virgil — die ganz literarische Auswahl ist charakteristisch — hätten dieses Ziel schon erreicht. „Wer Urteil hat“, fährt deshalb das Kapitel fort, „hat sich der *Nachahmung* dieser Ersten gleichsam als der Idee des Vollkommenen hingegeben.“ Bembo, Sannazaro usf. — wieder ist die Auswahl bezeichnend — seien mit Recht solche Nachahmer geworden. „Da sie aus eigenem nichts Besseres zeugen konnten als die Natur bei Petrarca gewiesen hat, sind sie daran gegangen, ihn nachzuahmen u. zw. so glücklich, daß man sie als lesenswert erkannt und zu den Guten gezählt hat.“ Der gute Condivi selber, der durch seine Malerei wahrlich nicht hervorgetreten ist, scheint diese Literatenrechtfertigung der Imitatio aus innerster Ueberzeugung vorzubringen, über seinen verehrten Meister Michelangelo aber berichtet er recht andere Dinge. Michelangelo habe, so erzählt er nämlich gleich anschließend, zu seiner angeborenen Naturgabe die Kenntnis — dottrina — gefügt, „aber nicht durch Mühen und Fleiß von andern, sondern durch die Natur selbst, die er sich als wahres Vorbild setzte, wollte er lernen.“ Ueber die Unverträglichkeit des literarischen Imitatio-Ideals mit dem dämonischen Selbständigkeitstrieb Michelangelos hat sich der Michelangelobiograph offenbar keine grauen Haare wachsen lassen. Ebenso unbekümmert um Widersprüche legt er auch im nächsten Kapitel dar, wie die „gleichsam unnachahmlichen“ Werke des Michelangelo den Alten gleichkämen: „wollen wir uns doch nicht der Meinung des *Pöbels* — vulgo — anschließen, der die Antike urteilslos bewundert und unserer Zeit Ingenium und Fleiß nicht gönnen will“ [56]. Der Stolz auf die Leistungsfähigkeit der Gegenwart mag zu der eben entwickelten Theorie von der Unübertrefflichkeit gewisser antiker Autoritäten nicht recht passen, daß aber das Uebermaß der Antikenehrfurcht überhaupt als Pöbelmeinung gebrandmarkt werden kann, ist trotz aller Zwiespältigkeit Condivis für das Ende der Renaissance überaus bezeichnend.

Seine Selbständigkeit behaupten, allen Vorgängern, auch der Antike gegenüber — das ist offenbar das Ideal nicht Condivis, sondern *Michelangelos*. Bei der Verschlossenheit des Meisters, bei seiner Verachtung alles Geredes über die Prinzipien der Kunst können wir dies freilich nur erschließen, doch auch Varchis Leichenrede auf Michelangelo berichtet, der Meister habe es stets „eigensinnig verschmäht, von andern als von der Natur zu lernen“ [57]. Im selben Sinn, d. h. geringschätzig, ist wohl auch der eigene Ausspruch Michelangelos zu deuten, Raffael besitze seine Kunst „nicht durch Natur, sondern durch langes Studium“ [58]. Am deutlichsten aber wird der Originalitätstrieb, der von Michelangelo gleichsam ausstrahlt, bei seinem Jünger, dem portugiesischen Maler *Hollanda*. In seinem Malereitraktat von 1548 erklärt Hollanda immer wieder, der echte Maler werde geboren, Adelige könne der Kaiser, Maler aber nur Gott machen [59], immer wieder betont er, er selber sei Autodiktat [60], ja, er beteuert seine Originalität in einer Weise, die den Tatsachen kaum entspricht: „Ich sehe vor mir keine Fußspuren“, behauptet er von seinen kunsttheoretischen Leistungen, „weder eines Kastilianers noch eines Portugiesen und möglicherweise überhaupt keines Lateiners oder eines andern Fremden. Und ich will lieber meine eigene, noch so geringe Beredsamkeit mit Bezug auf das, was ich über die große Wissenschaft der Malerei denke und fühle, als viel mehr davon, wenn es erborgt und nicht mein Selbsteigentum ist“ [61]. Das Ingenium, die angeborene Naturanlage ist für seine Kunstbetrachtung offenbar das allerwichtigste. Meint er doch auch bei einem Vergleich der spanischen und italienischen Künstler, in Italien brächten die Ingenien — engenhos — von Geburt ab dreierlei aus eigenem mit, nämlich „Arbeitslust, Geschmack und Liebe zu dem, wozu sie veranlagt sind und was ihrem Genius — genio — entspricht“; ein jeder wolle dort ein Ungeheuer — monstro — an Vollkommenheit werden, keine vernünftige Mittelmäßigkeit [62]. Die Mengenverachtung, die den Ingenienkult hier färbt, ist unverkennbar. Ja Hollanda gelangt sogar bis zu der recht modernen Ansicht, jeder überragende Mensch habe etwas Absonderliches — singular ou apartado — an sich,

oder wie man es sonst nennen wolle, die vulgären Ingenien dagegen seien ohne Laterne allerorten zu finden [63]. Dieses mengenverächterische Ideal des ungeheuren und absonderlichen, alles überragenden Ingeniums, das schon die Gefühlsverdüsterung des herannahenden Barock verrät, sah Hollanda offenbar in Michelangelo verwirklicht. Anderseits hängt es wohl auch mit dem Virtuosenideal der Manieristenzeit innerlich zusammen. Hollanda nämlich verlangt, der Maler müsse *schnell* und so malen, daß man die aufgewandte Mühe nicht merke [64]. Ueberdies führt ihn sein Ingenienkult auch zu einer persönlichen und dadurch formal-parteilosen Kunstbetrachtung. Die Eigenart der verschiedenen Meister, selbst sein eigenes „geringes Ingenium“ sind nach seiner Ansicht gänzlich unvergleichbar; ein jeder werde durch *seine* Manier berühmt, all ihre Werke seien *gleicher* Schätzung würdig, weil jeder auf seinem Wege, gemäß seiner Absicht und Idee gestrebt habe, die Natur nachzuahmen [65]. Von dieser Parteilosigkeit führt wieder der direkte Weg zum Eklektizismus der Manieristen- und Epigonenzeit. Nicht verwunderlich ist es deshalb, daß Hollanda sich als Epigone gefühlt hat. Alle großen Ingenien, legt er dar [66], sehnten sich nach der Antike zurück; heute aber sei die Mutter Erde gar sehr erschöpft und ermattet, sie bringe nicht mehr solche Söhne hervor wie früher, noch auch solche Heere und Kaiser. Auch die Werke der Malerei und Architektur seien heute viel geringer an Wert.

Ergebnis.

Es ist eine sonderbar widerspruchsvolle Zeit, dieses ausgehende sechzehnte Jahrhundert. Hollanda ist ein Fanatiker des Ingeniums und der Selbständigkeit und sehnt sich dennoch nach der überlegenen Antike zurück, Condivi rechtfertigt gerade umgekehrt theoretisch die Imitatio und bezeichnet dennoch die Antikenehrfurcht als Pöbelvorurteil — ist die Unverträglichkeit ihrer Gedanken den beiden Schülern Michelangelos gar nie in den Sinn gekommen? Den eigenartigen Zwiespalt des ganzen Zeitalters, für den die Zwiespältigkeit des Kreises um Michelangelo ja nur ein Anzeichen

ist, werden wir am Schlusse unseres ganzen Bandes versuchen müssen zu verstehen. Vorläufig sei nur festgestellt, daß die Gefühlsmischung, die uns hier zu denken gibt, zugleich eine Mischung von Standesidealen darstellt. Im Gefolge der Literarisierung der Kunst hat offenbar das Imitatio-Ideal der humanistischen Literaten mit dem Selbständigkeitsideal der dem Zunftzwang entwachsenen Maler die merkwürdigsten Bastarde gezeugt.

Die Literaten nämlich sahen wir nach dem Bruch mit der mittelalterlichen Regeltradition sogleich wieder in den Banden einer neuen Autorität: der Antike. Nicht die Originalität, sondern die Imitatio wird das literarische Standesschlagwort. Auch der Literatenstreit um die Nachahmung Ciceros ist nicht imstande, sich über den gegebenen Kampfboden zu erheben und kennt eigentlich nur den Gegensatz zwischen Einzelimitatio und Eklektizismus. Besonders auffällig erschien es dabei, wieweit die Vorkämpfer der Einzelimitatio z. B. Cortese und Bembo in der Leugnung der angeborenen Eigenart gehen, wie stark sich die eigentlich tonangebende Literatenschicht den Individualisierungstendenzen der ganzen Gesellschaft widersetzt. Was in diesem Streit an Würdigung der persönlichen Eigenart vorhanden ist — diese Würdigung wird selbst bei den Literaten allmählich radikaler zugespitzt — sucht wie bei Picus und Erasmus hinter dem Deckmantel des Eklektizismus noch zaghaft Zuflucht. Ebenso autoritätsgläubig und unselbständig zeigen sich die streitenden Platoniker und Aristoteliker, ebenso imitationswütig die lateinischen und italienischen Dichter. Nur der humanistisch ungebildete aber in Künstlerkreisen heimische Aretino hat wenigstens in der Theorie die Nachahmung *völlig* verworfen und ein doppeltes Ideal der Natur verfochten: das Doppelideal der Natur als Vorbild und des naturwüchsigen Ingeniums als Ursprung des Kunstwerks. Auch diese Kulmination des Ingeniums tritt indes erst um die Mitte des 16. Jhdt.s ein, da der Humanismus schon im Abstieg ist. Am Ende des Jahrhunderts aber, in der Barockpoetik, erfolgt sogleich wieder ein Vorstoß neuer, aber um so pedantischerer Regeln. Nur bei den naturwissenschaftlichen Literaten, die wohl den In-

genieuren und Erfindern nahestehen — wir nannten *Telesio* — wird um dieselbe Zeit das Autoritätsideal von seinem Thron verjagt und ohne viel Gerede über Persönlichkeit und Ingenium an seine Stelle die Naturbeobachtung gesetzt. Bei den *Künstlern* dagegen tritt schon nach dem Bruch mit der mittelalterlich-zunftmäßigen Unterordnung unter den Meister das Ideal der Naturtreue seine Herrschaft an. Es hat bei Lionardo eine deutliche und scharfe Spitze gegen die Nachahmung und die Literaten, im 16. Jhdt. jedoch wird es durch ein eklektisch-humanistisch gefärbtes Schönheitsideal verdrängt und durch das persönliche Ideal der künstlerischen Virtuosität ergänzt. Wiewohl also in der Manieristenzeit auch bei den Malern die eklektische Nachahmung vorherrscht, hat trotzdem die Schätzung des angeborenen Künstleringeniums ihre Kulmination erst um die Mitte des 16. Jhdt.s im Michelangelokreis, vor allem bei Hollanda erreicht.

Man kann demnach sagen, daß die allgemeine Tendenz der Renaissance nach zunehmender Schätzung der persönlichen Eigenart durch die Entwicklung der literarischen und künstlerischen Standesideale gewissermaßen überlagert und teilweise verdeckt erscheint. Insbesondere scheint eine Verschmelzung der in den Entdecker- und Forscherkreisen heimischen sachlichen Neuheitsideale mit den Standesidealen der Literaten und Künstler in dem hier betrachteten Zeitabschnitt noch nirgends eingetreten zu sein.

Die Verschiedenheit und Eigenart der Menschen.

Die mannigfachen Gedankenfäden, die sowohl bei den Literaten als den Künstlern die Auffassung der Imitatio durchziehen und umspinnen, müssen wir wohl auch gesondert ein wenig verfolgen. Kann sich doch eine Geschichte des Geniebegriffs nicht damit begnügen, Vorstellungen, wie die von der Allverschiedenheit der Menschen und ihrer angeborenen Naturanlage, die verschiedenen Bewertungen, die den verschiedenen Seiten der Begabung zuteil werden, ausschließlich als Kampfmittel im Streit um die Nachahmung zu betrachten, eine Rolle, in der wir diese Vorstellungen bisher an-

getroffen haben. Ihre Bedeutung für die Entwicklung des Geniebegriffs reicht sicherlich weiter. Besonders an die Aeußerungen Hollandas, Aretinos, Picos muß sich ferner die Frage schließen, wieweit der Begabungskult in der Aufstellung von Persönlichkeitsidealen und Idealpersönlichkeiten sich entlädt, inwieweit er metaphysische Schattierungen an- und die antike Enthusiasmuslehre in sich aufnimmt, wie schließlich auch sprachgeschichtlich das Ingenium in den Genius übergeht?

Was zunächst den an Leibniz gemahnenden Gedanken von der Allverschiedenheit der Menschen anlangt, so beruht er offenbar auf einer Freude und einem Interesse an den menschlichen Verschiedenheiten, das wohl die Innenseite der äußeren Individualisierung der Gesellschaft darstellt. Ist doch auch in der individualisierten Epoche der antiken Kultur, im dritten vorchristlichen Jahrhundert u. zw. von den älteren Stoikern der Gedanke philosophisch vertreten worden, es gebe nicht zwei gleiche Dinge auf der Welt [67]. In der Renaissance, um die Mitte des 15. Jhdt.s bildet die ganz allgemein gefaßte Allverschiedenheit bekanntlich einen Grundpfeiler des philosophischen Systems bei *Nicolaus von Cues*. Sicherlich ganz unabhängig von dem Cusaner meint um dieselbe Zeit auch der Architekturtraktat *Filaretes*, es gebe nirgends zwei ganz gleiche Menschen, „es sei denn, daß Gott aus besonderen Ursachen zwei ganz gleiche geschaffen habe" und wie die Menschen, seien auch die Gebäude allverschieden [68]. Um 1500 kehrt ebenso die menschliche Allverschiedenheit bei *Lionardo* wieder, verbunden mit der Mahnung an den Maler, auch in seinen Gemälden niemals Gesichtszüge zu wiederholen [69], und 1557 spricht wieder *Dolce* von dem „Wunder der Natur", daß es unter tausend Menschen kaum drei ähnliche gäbe [70]. Sicherlich also bedeutet die menschliche Verschiedenheit geradezu einen Gemeinplatz für das Denken der Renaissance, einen Gemeinplatz, von dem es nicht verwunderlich ist, wenn er bei dem jüngeren *Picus* (S. 216) und bei *Erasmus* (S. 224) im Kampf gegen das Nachahmungsideal gute Dienste leistet, dessen Vernachlässigung bei den eigentlich tonangebenden Literaten aber, bei den orthodoxen Ciceronianern und

Gläubigen der allein seligmachenden recte scribendi species dafür um so mehr auffällt.

Das Interesse an der Verschiedenheit der Menschen wendet sich in der Renaissance auch dem menschlichen Aeußeren zu. Genau wie in der Antike die individualisierte Zeit des Aristoteles eine Physiognomik hervorbringt, hängt 1504 *Gauricus* seinem Traktat De sculptura ein physiognomisches Kapitel an [71], gibt 1523 *Cocles* seine Chiromantie und Physiognomik heraus, verfaßt am Ende des Jahrhunderts *Cardanus* seine große Metoskopie, *Porta* seine physiognomische Schrift [72]. Losgelöst von allem abergläubischen Beiwerk, ja unter direkter Polemik gegen die offenbar verbreiteten Prophezeiungen aus Antlitz und Hand zeigt auch *Lionardos* Traktat gewisses Interesse an Gesichtstypen, Mienenspiel und den verschiedenen Ausdrucksformen des Innenlebens: auf einem Gemälde erscheinen ihm nur solche Figuren löblich, die die inneren Leidenschaften äußerlich widerspiegeln [73], eine Auffassung der Aufgaben des Malers, die wir auch bei *Erasmus* (S. 222) angetroffen hatten. Dem Einfluß der Gemütsbewegungen auf den Körper widmet ebenso 1584 der Bildhauer *Bocchi* eine breite Darlegung [74].

Das Hauptinteresse der Zeit ist indes doch der inneren, der seelischen Eigenart der Menschen zugewendet [75]. Nicht nur in der Renaissancebiographik, in der Charakterisierungskunst der Historiker und Dichter, in dem Wiederaufleben der antiken Charakterkomödie eines Plautus und Terenz, in dem Aufkommen einer italienischen Charakterkomödie bei *Ariost* und *Macchiavelli* äußert sich die Freude an der individuellen Eigenart, sondern vor allem in dem Begriff des *Ingeniums.* Während das Mittelalter das Ingenium als Bezeichnung der angeborenen Anlage merkwürdigerweise überhaupt nicht zu kennen scheint *), wäre es unmöglich, hier eine Auswahl von Renaissancebeispielen für das Ingenium zu geben, die an die

*) *Ducange*: Glossarium mediae et infimae Latinitatis, Niart 1885, führt unter ingenium nur folgende 7 Bedeutungen an: 1. Kunst, Ränke (vgl. ital. inganno); 2. Kriegsmaschine, Geschütz (vgl. frz. engin, Ingenieur, Genietruppe); 3. Notariatsakt; 4. Ursache, Grund; 5. u. 6. ein Fischer- bzw. nautisches Gerät; 7. „res quaevis, quae usui est."

Legion von Zeugnissen nur halbwegs heranreicht. Gehört doch das Ingenium neben der Gloria und der Fama wohl zu den beliebtesten Schlagworten der Renaissanceliteraten, so daß es uns fast auf jeder Seite unsrer Untersuchung mehrmals entgegentreten mußte. Die Worte ingenium und ingegno werden ebenso in persönlicher Bedeutung gebraucht, wie sie auch bloß eine Eigenschaft, das Besitztum eines Menschen bezeichnen können. Sie haben entweder keinen wertenden Beigeschmack und können sogar mit tadelnden Beiwörtern versehen werden — von einem mittelmäßigen Ingenium spricht z. B. Alberti, von einem schwerfälligen, einem grosso ingegno Lionardo, von vulgären Ingenien Hollanda [76] — oder sie bezeichnen ohne Beiwort die hervorragende Begabung, den hervorragend begabten Menschen *). Schon ethymologisch bedeuten sie eine angeborene Eigenschaft und stehen dadurch in einem gewissen Gegensatz zu allem, was sich erlernen und wieder ablegen läßt. Immerhin haben wir gesehen, wie Petrarca noch recht unindividualistisch dem Schriftsteller rät, das Ingenium irgendeines Vorbildes zu entlehnen (S. 213). Den hohen Wert all der unlehrbaren Eigenschaften fanden wir am stärksten betont bei Lionardo und Aretino, die individuelle Verschiedenheit der angeborenen Anlagen dagegen bei Petrarca, dem jüngeren Picus und Erasmus — wobei freilich bei Petrarca nicht viel mehr als Lesefrüchte aus Cicero vorliegen dürften.

Das Ingenium und der Dilettant.

Das überragende Ingenium, von dem in der Renaissance so viel die Rede ist, kann jedoch nicht in ganz eigentlichem Sinn als ein *Ideal* der Renaissance bezeichnet werden, wie etwa das Ideal des Weisen in der Antike, des Heiligen im Mittelalter, das des Genies im ausgehenden 18. Jhdt., in der Romantik und in unserer Zeit. Ein richtiges Ideal wendet sich an zwei Seiten des menschlichen Seelenlebens: es kann unserem Streben ein Ziel geben und kann, wenn es ein persön-

*) Kurzweg den Beinamen *Ingegno* führte der früherblindete Maler Andrea d'Assisi (1470—1556), ein Schüler Peruginos.

liches Ideal ist, überdies die Gefühle der Bewunderung und der Verehrung einer Menschenschicht auf sich lenken. Nun hat in der Renaissance das überragende Ingenium die Gefühle der Schätzung und Bewunderung stets in hohem Maße genossen, etwas seltener hat sich die helle Bewunderung bis zur inbrünstigen Verehrung gesteigert. Insbesondere ist uns noch die „Anbetung“ in Erinnerung, die *Valeriano* den Priestern des Phöbus zollen will (S. 205). In diesen gefühlsmäßigen Kult der Ingenien mengen sich auch immer Regungen des Strebens ein, denn es ist einer der beliebtesten Renaissancegedanken, man müsse mit den Berühmtheiten wetteifern, ihnen gleichzukommen, ja sie zu übertreffen suchen. Den Wetteifer haben wir bei Facius (S. 164), bei Egnatius (S. 171), bei Bembo (S. 221), bei Biondo (S. 121), bei Vasari (S. 200), bei Giovio (S. 174) und vielen anderen immer wieder getroffen, denn die aemulatio ist so das rechte Standesschlagwort einer ehrgeizigen, von Rivalitäten zerfressenen Literaten- und später auch Künstlerschicht. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch dieser Wetteifer viel mehr auf den Ruhm als auf das Ingenium selbst gerichtet. Schon wegen seines natürlichen Gegensatzes zu willkürlich erlernbaren Eigenschaften ist ja das angeborene Ingenium nicht recht tauglich, dem bewußten Streben der Renaissancemenschen ein Ziel zu weisen. Freilich sind solche logische Unverträglichkeiten nicht immer auch psychologisch ein Ausschließungsgrund, denn in unserer Zeit z. B., die die angeborene Ursprünglichkeit des Genies wohl zur Genüge betont, sind Menschen, die danach *streben* ein Genie zu sein und, von neurotischen Eitelkeits- und Minderwertigkeitsgefühlen gequält, ein wahrhaft bedauernswertes Dasein dem Genieideal verdanken, nur zu häufig. Solche unglückliche Geniekandidaten aber scheinen in der Renaissance keine häufige Zeiterscheinung zu bilden. Zwar haben wir bei *Cardanus* (S. 202) vielleicht Spuren solcher Neurotiker angetroffen, *Valeriano* scheint selber zu ihnen gehört zu haben, aber ein Analogon zu dem verhinderten Dichter Balduin Bählamm und seinen in allen Possen und Witzblättern unserer Zeit wimmelnden Verwandten scheint in der an Charakterkarikaturen so reichen Renaissanceliteratur

nicht aufzutauchen. Auch die andere Spielart des Strebers zum Genieideal, der Vertreter einer krampfhaft gesuchten Originalität, ist anscheinend in der Renaissance nicht recht hervorgetreten. Während schon der Zeit des Marinismus und Euphuismus etwas krampfhaft nach Originalität strebende Literaten und Künstler nicht ganz fremd zu sein scheinen — man denke etwa an *Shakespeares* Fähnrich Pistol — während zur Zeit der Originalgenies, im 18. Jhdt. gar ihre Häufigkeit recht auffällig ist und z. B. den Spott *Lichtenbergs* herausfordert *), spielen Literaten und Künstler, die durch gehäufte Absonderlichkeiten ihre originale Individualität beweisen wollen, vor dem 17. Jahrhundert keine sonderliche Rolle. Auch ihr literarisches Zerrbild scheint sich nicht zu finden.

Erklärt sich das Fehlen dieser letzten Abart von Strebern zu einem Ingeniumsideal daraus, daß der Renaissance die gelehrte Imitatio wichtiger ist als die Originalität, so treten jene harmlosen Dilettanten, die der neurotische Wunsch, ein Ingenium zu sein, unglücklich macht, wohl aus denselben sozialen Gründen weniger hervor, die in der Renaissance das Fehlen eines eigentlichen Verkennungsmythologems erklären. Solange nämlich die geistig Tätigen nur von einer dünnen Mäzenatenschicht eigentlich abhängen, wird der Dilettant, der sich als verkanntes Ingenium fühlt, nicht recht gedeihen können. Die Ingeniumsvorstellung der Renaissance ist ja doch zu deutlich an die Standesvoraussetzungen der berufsmäßigen Ruhmverleiher geknüpft, die Bedeutsamkeit des langwierigen humanistischen Studiums, der langwierigen Lehrzeit in der Künstlerwerkstatt, der mäzenatischen Gunst liegt zu offen vor aller Augen, als daß die Standesideale der Berufsliteraten und Berufskünstler eine nennenswerte Zahl von Dilettanten aus anderen Ständen hätten unglücklich machen können **).

*) Parakletor oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind.

**) Vgl. dagegen über einen dichtenden, unsterblichkeitslüsternen Barbier aus der Zeit Julius II. (1503—13) *Burckhardt*, a. a. O. Exk. 25, I, 351. Auch dieser Dilettant aber muß nach Ruhmverleiherart den skeptischen Kardinälen versichern, in seinen Schriften sei auch von ihrer Unsterblichkeit

Es fehlt ja vor allem die Verlockung, an ein breites bürgerliches Publikum appellieren zu können, ein Appell, wie er heute von unglücklichen Geniekandidaten etwa durch im Selbstverlag erschienene Bücher und in juryfreien Gemäldeausstellungen gesucht wird. Jene Dilettanten aller Arten also, die heute das leuchtende Ideal der originalen Begabung umflattern und mit versengten Flügeln kläglich abstürzen, sind der frühkapitalistischen Gesellschaft noch ziemlich unbekannt.

Der Philister.

Der erwerbende Durchschnittsbürger ist in der Renaissance überdies von jenem irrationalen, ja halb metaphysischen Verwerfungsurteil noch verschont, das ihn aus seiner Ruhe aufscheuchen könnte, denn jener merkwürdig geringschätzige Ton, der heute den „Dutzendmenschen" von allen Seiten entgegenschallt, fehlt: das Zerrbild des *Philisters*, die wichtigste Folie des Genieideals, scheint in der Renaissance noch nicht ausgebildet. Man wird sich indes kaum darüber wundern, daß in einer Zeit, in der die geistig Tätigen zum Publikum eine dünne Oberschicht von Mäzenen haben, die geistig untätigen Berufs- und Familienmenschen gar nicht Gegenstand kultureller Erwägungen werden und der anfeuernden Peitsche des Spottes nicht bedürfen. Wir finden deshalb in der Renaissanceliteratur genau wie in der Antike zwar häufig Klagen und Hohnworte gegen Mäzene, die ihre kulturellen Verpflichtungen nicht erfüllen — z. B. bei Petrarca (S. 187), bei Poggio und Filelfo[77], bei Vasari (S. 200) — d. h. Angriffe, die ihre Spitze nach oben kehren, aber kaum eine gegen das Bürgertum nach unten gerichtete Philisterkarikatur. Ein Ausfall *Petrarcas* gegen ideallose Zeitgenossen ist für die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Mengenverächtern der Renaissance und den Philisterverächtern unserer Zeit recht charakteristisch. In einem Brief an seinen adeligen Gönner Colonna rechtfertigt sich Petrarca einmal wegen der zahlreichen

---

die Rede — sich nur auf sein *Ingenium* zu berufen, wäre für ihn nutzlos gewesen.

antiken Vorbilder — exempla — die seinen Schriften eingefügt seien [78]. Er schreibe nicht, sagt er dort, um seinem Jahrhundert zu nützen, über dessen Jämmerlichkeit — miseria — er sich keine Illusionen mehr mache, sondern um sich zu erleichtern und zu trösten. Wenn er von Vorbildern bisweilen überfließe, hoffe er mit dem Leser eines Sinnes zu sein, denn ihn bewege nichts so sehr als Beispiele berühmter Männer. Da nämlich könne man sich erheben, da könne man seinen Geist prüfen, ob in ihm noch etwas fest, edel und ungebrochen von der Fortuna sei. Nur mit seinen Vorfahren verkehre er deshalb beim Schreiben und vergesse mit Freuden die, mit denen zu leben ein böser Stern über ihn verhängt habe; er weile lieber bei den Toten als bei den Lebenden. „In Wahrheit aber leben jene, die trefflich und ruhmvoll ihre Tage beschlossen haben; diese aber, in Lüsten und falschen Freuden schwelgend, von Luxus und Schlaf entkräftet, vom Weine schwer, sind, wenn sie auch zu leben scheinen, doch nur *atmende Kadaver, stinkend und scheußlich* — obscoena iam et horrenda cadavera. Möge darüber auch ewig *zwischen Gelehrten und Ungelehrten* Streit walten, ich bleibe bei meinem Beginnen.“

Wenn also hier Petrarca den großen Männern mit kaum zu überbietender Schärfe stinkende Kadaver gegenüberstellt, so denkt er doch wohl, wie die Betonung des schwelgerischen Luxus andeutet, an sozial hochstehende Kreise der Gesellschaft. Den Gegensatz zu den großen Männern bilden nicht Gevatter Schneider und Handschuhmacher, nicht satte Spießbürger, sondern schwelgende Luxusmenschen, wobei zugleich der Gegensatz von humanistisch Gelehrten und Ungelehrten hineinspielt. Unser Philisterzerrbild dagegen zielt ursprünglich auf den im Erwerbsleben stehenden Nichtstudenten, wird im 18. Jhdt. von den studentisch ungebundenen Literaten der Geniezeit auf ihr bürgerlich-solides Publikum übertragen und von der Romantik mit allen in die fade Mittelmäßigkeit umstilisierten Bürgertugenden breit ausgemalt *). Der Phi-

*) In *Cl. Brentanos* „Philister vor, in und nach der Geschichte“ sind die Musterbeispiele des Philisters ihrem Stande nach Kaufleute und Beamte. *Shakespeares* Friedensrichter Schal dagegen erinnert schon ein wenig an den

lister also ist ebenso wie die verwandte Karikatur des Spießbürgers, des Pfahlbürgers, des Mastbürgers, des Bourgeois Kind einer Zeit des bürgerlichen Publikums, des Buchdrucks, der Theater, Konzerte und Kunstausstellungen. Während seit dem 19. Jhdt. immer breitere Kreise in den öffentlichen Literatur- und Kunstbetrieb hineingezogen werden, haben Erwerb, Familie und Kirchenglaube das Leben des frühkapitalistischen Kleinbürgers wohl zur Gänze ausgefüllt. Wiewohl also der Kleinbürger der Renaissance, unangekränkelt von literarischen und künstlerischen Interessen, vielleicht weit „philiströser" gelebt haben dürfte als sein moderner Klassengenosse, hat er sich doch halbmetaphysische Anklagen dadurch kaum zugezogen. Die moderne Philisterkarikatur mit ihren im Grunde unmenschlichen Tendenzen ist eben, wie hier deutlich wird, nichts anderes als eine Peitsche der Literaten und Künstler gegen jene Kreise, die für sie als Publikum in Betracht kommen, Kreise von denen sich abzuheben das literarisch-künstlerische Standesinteresse deshalb verlangen muß. Die Mäzenatenzeit der Renaissance ist von ihr noch verschont.

Hat das Fehlen der sich verkannt fühlenden Dilettanten und des Philisterzerrbildes gezeigt, daß im Frühkapitalismus außerhalb der Literaten- und Künstlerkreise ein ausgebildetes Ideal des Ingeniums wohl nicht vorhanden ist, so gilt das gleiche auch innerhalb der genannten Stände selbst. Vor allem die ganz klassizistische Einstellung der tonangebenden Humanisten- und Literatenschule verhindert die Ausbildung eines ganz persönlichen Ingeniumsideales. Sein völliges Fehlen ist ja besonders auch in der umfangreichen Poetikenliteratur der zweiten Hälfte des 16. Jhdt.s mit ihren hofetikettenartigen Erörterungen über poetische Regeln und Vorbilder recht auffallend. Das literarische und künstlerische Standesideal der Renaissance ist eben doch weit eher die Gloria als das Ingenium. Das Ingenium hat sie als Mittel zum Zweck zwar hoch gepriesen — angestrebt, bewundert und verehrt aber hat sie

modernen Philister. Er bildet jedoch nicht die Folie zum Künstler, sondern zum — freilich verkommenen — soldatischen Adeligen Falstaff. (Heinrich IV. 2. Teil, III, 2.)

vor allem die Berühmtheit und die Berühmtheiten. Wenn auch heute noch von den Anhängern des Genieideals im Grunde wohl gleichfalls der Ruhm gemeint sein dürfte, so haben die Ruhmverleiher der Renaissance diese Meinung und die berufsmäßigen Voraussetzungen ihrer Standesideale doch ganz ungeschminkt einbekannt, wie wir schon wissen (S. 120). Das von allem Erdenschmutze freie Ingenium um seiner selbst willen hat die Renaissance ebensowenig zu einem absoluten Ideal erhoben wie die sachlichen Ziele der Kunst, der Wissenschaft, der Menschheitskultur. Erst nachdem im 17. Jhdt. die Gloriaideale des Frühkapitalismus den genannten sachlichen Kulturidealen zu weichen beginnen, fängt auch das Ingenium um seiner selbst willen an hervorzutreten und sich seiner Verbindung mit der Gloria zu schämen. So wird man vielleicht sagen dürfen, daß die in der Renaissancegloria noch innig verschmolzenen persönlichen und sachlichen Bestandteile erst im 17. und 18. Jhdt. zu sachlichen Kultur- und persönlichen Begabungsidealen auseinandertreten.

Das Hofmannsideal.

Dagegen hat die Renaissance ein anderes, ein höfisch, nicht literarisch-künstlerisch gerichtetes Persönlichkeitsideal wohl ausgebildet. Es ist dies das Ideal des feingebildeten *Hofmannes*, das 1528 im Cortegiano des Grafen *Baldassare Castiglione* nicht nur das allererste einem Persönlichkeitsideal zur Gänze gewidmete Druckwerk, sondern überhaupt eines der beliebtesten und verbreitetsten Werke der ganzen Renaissanceliteratur hervorbringt *). Die Zeit hat eben für die Standesideale der gesellschaftlichen Oberschicht mehr Interesse als für die der Literaten und Künstler. Unter einem solchen Cortegiano nämlich versteht die in Dialogform ab-

*) Der Cat. of pr. bs. mit Supplement von 1905 verzeichnet zwischen 1528 und 1800 49 Drucke, darunter zahlreiche lateinische, spanische, englische und französische Uebersetzungen. Auch diese Liste wäre noch zu ergänzen z. B. um den italienischen Venezianer Druck von 1539, um den Straßburger Nachdruck von 1663 der lateinischen Straßburger Uebersetzung von 1619, um die beiden deutschen Uebersetzungen von Kratzer (s. l. 1565) und Noyse (Dilingen, 1593) u. a. m.

gefaßte Schrift des Castiglione einen Edelmann, ebenso glänzend in allen Leibesübungen, in Kampf und Spiel, wie vollendet in der literarischen Bildung. Dieser ideale Hofmann weiß das reinste Italienisch zu sprechen und ist doch frei von sprachlicher Pedanterie, er versteht es, Musik und Malerei zu würdigen und im geheimen — öffentliche Kunstübung wäre nicht standesgemäß — auch zu üben. Vor allem aber verläßt ihn in keiner Lage das würdigste, ausgeglichenste und feinste Benehmen. Dies alles sind, wenn wir von dem Adel und der materiellen Unabhängigkeit absehen, die Castiglione für jede höhere Geisteskultur voraussetzt und fordert, Eigenschaften, die nicht angeboren sind wie das Ingenium, die sich also mehr oder weniger erstreben lassen. Castigliones höfisches Persönlichkeitsideal spricht also, ungleich dem modernen Genieideal der Literaten, mehr zum Streben als zur Bewunderung und Verehrung; trotzdem aber handelt es sich ihm doch um ein persönliches Ideal nicht bloß um sachliche Ziele. Sachliche Anweisungen zum guten Benehmen bei Tisch, in der Gesellschaft u. dgl. hatte schon die spätmittelalterliche Literatur hervorgebracht, ihre Verdichtung aber um eine liebevoll in alle Einzelheiten ausgemalte Idealpersönlichkeit entspricht erst den individualisierenden Tendenzen der Renaissance — wobei es durchaus verständlich ist, daß die im 16. Jhdt. zunehmende fürstlich-adelige Schattierung der Kultur zum persönlichen Mittelpunkt gerade einen Höfling wählt.

Eine ähnlich persönlich zentrierte, aber doch viel äußerlichere adelige Anstandslehre hat dann um 1550 auch *Giovanni della Casa* in seinem Galateo geliefert. Adeligen Persönlichkeitsidealen gewidmete Drucke werden, wie in einem späteren Bande ausführlich darzulegen sein wird, in der *Barock*literatur vollends eine häufige Erscheinung: 1580 erscheint der Euphues or the anatomy of wit, der Wohlgebildete oder die Anatomie des Ingeniums, aus der Feder des englischen Literaten *Lily*, um die Mitte des 17. Jhdt.s gar gibt der spanische Jesuit *Balthasar Gracian* dem überwiegenden Teil seiner Schriften — sie heißen el Heroe, der Held; el Atento, der Aufmerksame; el Galante, der Ritterliche; el Discreto, der Klug-Verschlossene; el Politico, Fernando el

17*

Catolico, der Staatsmann oder Ferdinand der Katholische — persönliche Titel und einen persönlichkeitsidealen Inhalt. Von diesem idealen Hof- und Staatsmann des 17. Jahrhunderts wird dann über das Ideal des adeligen Schöngeistes, des *bel esprit*, der Weg zum Genieideal des 18. führen*).

Das höfische Persönlichkeitsideal der Renaissance selbst, vor allem der ideale Hofmann des Castiglione, mag vom Standpunkt des 16. Jhdt.s gesehen und verglichen mit den Anstandsidealen der Vergangenheit durch eine gewisse Verinnerlichung, durch die Betonung seelisch-ästhetischer Vorzüge sich ausgezeichnet haben; vom 20. Jahrhundert aus betrachtet jedoch, ist eher auffallend, wie sehr die Aeußerlichkeiten, das Benehmen, der geistvolle Gesprächsstil u. dgl. überwiegen. Darin mag eine geschichtliche Bestätigung zu finden sein für die psychologische Erkenntnis, daß zum Unterschied von sachlichen Zielen der eigentliche Keim jedes persönlichen Ideals nicht in innerlichen Motiven gelegen ist, sondern in der äußeren Wirkung auf die Zuschauer, im suggestiven Eindruck [79].

Der uomo universale.

Eine gewisse äußerliche Schätzung der vielseitigen, ebenso sportlich-kriegerischen als literarisch-künstlerischen als wissenschaftlichen Bildung zeigt sich natürlich nicht erst zur Zeit der beginnenden Hofkultur bei Castiglione, sondern ist in den vornehmen Kreisen der Renaissance schon im 15. Jhdt. verbreitet. Von einem wirklich verinnerlichten Persönlichkeitsideal eines „uomo universale“, wie es im Sinne einer harmonischen Universalität der Renaissance so oft zuge-

---

*) Der dem bel esprit entsprechende *Ausdruck* findet sich übrigens sogar schon in der italienischen Spätrenaissance. *Vasari* z. B. erzählt, die belli ingegni, deren es in Florenz eine große Zahl gebe, hätten an Michelangelos Grab Sonette geheftet (a. a. O. VII, 296). *Armenino* meint, den Verfall der bildenden Künste beklagend, es gebe kein bell' ingegno mehr (Vorw. zu Veri precetti della pittura hsg. Ticozzi, Mailand 1820, S. XXVIII). Auch die verwandte belle âme des 17. Jhdt.s findet sich in Gestalt eines il bello animo vostro 1568 als Anrede in einer Buchwidmung (Alberti: Opusc. mor. übers. Bartoli, Venedig 1568, S. 140).

schrieben wird, kann indes nur mit großen Einschränkungen die Rede sein. Solch schöne und ganz verinnerlichte Worte z. B., wie sie *Burckhardt* der Vielseitigkeit eines L. B. Alberti gewidmet hat, wird man in der Renaissance selber kaum finden, selbst nicht in jener anonymen Biographie Albertis, die seine vielseitigen wissenschaftlichen, künstlerischen, sportlichen und naturbegeisterten Neigungen ins hellste Licht stellt. Auch in der Sammelbiographik, von der Alberti häufig mitbehandelt wird, kommt zwar seine Vielseitigkeit dadurch zum Ausdruck, daß er einmal — bei Facius — unter die Redner, das andre Mal — bei Verini — unter die Aerzte, dann wieder — bei Vasari — unter die Künstler und endlich — bei Giovio — unter die Literaten eingereiht wird. Von einer besonderen Auszeichnung seiner universalen Persönlichkeit unter den anderen einseitigen Berühmtheiten aber ist keine Spur zu finden. Ein Vergleich der verschiedenen Albertibiographien ergibt dies mit voller Deutlichkeit. Die zeitgenössische Lebensbeschreibung des Anonymus zunächst berichtet [80], Alberti sei „in allen Künsten, die einem *wohlgeborenen und frei erzogenen Manne ziemen*, von Jugend an unterrichtet“ gewesen; er habe es verstanden, „Waffen, Pferde und Musikinstrumente mit Kunst und Maß zu gebrauchen“ und sei „den Wissenschaften, dem Studium der edlen Künste und der Kenntnis der seltensten und schwersten Dinge sehr ergeben“ gewesen. „Alles, was zum Ruhme beiträgt“, habe er umfaßt. Er habe sich bemüht, auch den Ruhm eines Bildhauers und Malers zu erlangen und „nichts, was den Beifall der Guten erringe, habe er sich entgehen lassen wollen“: „Er war von vielseitigem Ingenium — versatili ingenio — und fast keine der guten Künste war ihm fremd.“ Nach dieser allgemeinen Einleitung, die die Freude an der Umfangserweiterung der *Gloria* und die standesmäßige Bedingtheit des Ideals der allgemeinen Bildung deutlich durchschimmern läßt, folgt die Lobpreisung der einzelnen körperlichen und geistigen Leistungen Albertis und seines Natur- und Schönheitssinnes. Der Sammelbiograph *Facius* wieder, der den vielseitigen Mann unter die Redner rechnet, nennt ihn „nicht nur beredt, sondern auch für alle anderen freien Künste geboren. Der Bered-

samkeit und Philosophie fügte er die Mathematik hinzu. Der Malerei beflissen und gelehrt, verfaßte er ein Buch über die Grundlagen dieser Kunst und schrieb auch zwei Bücher über die Architektur. Er ist mehr zu den Philosophen als zu den Malern zu zählen" [81]. Noch knapper äußert sich in drei Hexametern *Verini*: Alberti habe Vitruv und Euklid übertroffen, seine Lehren möge studieren, wer kühne Bauten aufführen wolle [82]. Albertis Vielseitigkeit wird hier ebensowenig erwähnt wie bei *Giovio*, der nur mit großer Anerkennung die kunsttheoretischen Schriften nennt und von einem Selbstportrait berichtet [83].

Vasaris Albertibiographie schließlich wird wieder ausführlicher. Die allgemeinen Ueberlegungen, mit denen sie eingeleitet wird [84], preisen jedoch keineswegs das Ideal des uomo universale, sondern führen aus, wie die Wissenschaften dem Künstler von größtem Vorteil — comodità — seien, „da sie den Erfindungen den Weg öffneten". Ohne sie gebe es kein richtiges Urteil z. B. über die dem Architekten so wichtigen Wetter- und Wasserverhältnisse. Wenn Wissenschaft und Praxis *durch Zufall* — per aventura — vereint aufträten, sei es „höchst erfreulich für unser Leben". Die Kunst nämlich werde durch die Vereinigung mit der Wissenschaft „vollkommener und reicher" und die Ratschläge eines auch wissenschaftlich gebildeten Künstlers genössen „größeren Kredit". Hiefür sei Alberti ein Beispiel, der wegen seiner lateinischen Bildung mehr gelte als manche Künstler, die ihn übertroffen hätten: „Solche Kraft haben seine Schriften bei den Federn und Zungen der Gelehrten. Hier sieht man, wie die Schriften, was Fama und Ansehen anlangt, wie in allen Dingen mehr Kraft und mehr Ansehen haben." In der folgenden Biographie werden zweimal architektonische Fehler Albertis getadelt, denn die Wissenschaft bedürfe auch der Praxis, woran es bei ihm gefehlt habe [85]. In der Malerei habe er überhaupt keine großen und schönen Werke hinterlassen, „da er mehr den Studien oblag als der Zeichnung" [86]. Der Schluß der Biographie klingt dann in eine Lobpreisung der *äußeren* Lebensformen aus. Alberti sei von höchst höflichen — civilissimi — und löblichen Sitten gewesen, „ein Freund der Virtuosen,

liberal und fein — cortese — zu jedem Menschen. Und er lebte geehrt und als Gentiluomo". Friedlich und zufrieden sei er schließlich gestorben „unter Hinterlassung eines höchst geehrten Namens". All dies spricht wohl gerade nicht dafür, daß die Renaissance das Ideal der allseitig ausgebildeten Persönlichkeit besonders hochgehalten und es in Alberti verwirklicht gesehen hätte.

Was der Vielseitigkeit so vieler Renaissancemenschen wirklich zugrunde liegt, ist vielmehr die in der frühkapitalistischen Kultur ebenso wie in der Zeit der griechischen Sophisten *) noch wenig fortgeschrittene Arbeitsteilung. Die Verbindung von Kunst und Ingenieurwesen, Kunst und Geometrie bei Alberti und Lionardo, von schöner und wissenschaftlicher Literatur, Philologie und politischem Beamtentum bei den Humanisten, Medizin, Mathematik und Philologie bei den Aerzten erklärt sich daraus zur Genüge. Mit zunehmender Rationalisierung der Gesellschaft beginnt übrigens die Spätrenaissance an mangelnder Spezialisierung bisweilen schon Anstoß zu nehmen. Der Arzt *Cardano* z. B. erzählt schon, die Leute hielten einen für um so tüchtiger auf einem Gebiet, je weniger man es auf einem anderen sei, weshalb die Beschäftigung mit vielen Dingen dem Ansehen schade. Als solche in der Publikumsmeinung einander ausschließende Gebiete nennt er Praxis und Lehre, politische Geschäfte und Künste. Trotzdem er gewußt habe, es werde seiner ärztlichen Autorität schaden, habe er selbst um des Broterwerbs willen Mathematik lehren müssen; auch dem Juristen Alciatus habe die Beredsamkeit, dem Arzt Nizolius sein Cicerostudium geschadet [87]. Freilich ist, wie z. B. der ärztliche Philologe *Scaliger* zeigt, trotz dieser Ansätze auch das 16. Jhdt. von einem wirklichen Spezialistentum noch weit entfernt. Mangelnde Spezialisierung äußert sich auch in der gelehrten Freude an der Vielwisserei, eine Freude, die aus der noch halbmittelalterlichen Sammelgelehrsamkeit der Renaissancekompendien ebenso spricht, wie aus manchen Urteilen über manche

---

*) Vgl. *Gomperz Th.*: Griechische Denker I [4] 358 über die Vielseitigkeit des Hippias.

Berühmtheiten. *Verinis* Berühmtheitssammlung z. B. preist den Polizian als einen „Vielwissenden — multiscius — der fast alle Künste umfaßt" habe [88]. Offenbar spielt hier auch der Gedanke mit, das Ingenium sei um so stärker, auf je mehr Gebieten es sich zu erweisen imstande sei, eine Bewertung, die für nicht arbeitsteilige Zeiten natürlich ist und immerhin an ein Ideal des Universalgenies leise anklingt. Auch *Lionardo* fordert ähnlich, der Maler müsse „universal" sein, d. h. alle Genres beherrschen, eine einzige Sache wie Tiere, Akte, Köpfe, könne durch Uebung jedes noch so schwerfällige Ingenium erlernen [89].

Trotzdem kann man nur von schwachen Keimen zu einem Ideal des Universalgenies sprechen, denn was durch die Häufung von Ingeniumsbeweisen auf den verschiedensten Gebieten erstrebt werden soll, ist wieder nur das Ideal der Gloria. Nicht nur die kriegerisch-politischen Größen treibt der unersättliche Durst nach Gloria dazu, sich als Mäzene zu erweisen, d. h. zur Literatur und Kunst Beziehungen anzuknüpfen, sondern er jagt auch die Literaten und Künstler selbst von einem Gebiet, auf dem sich Gloria erhoffen läßt, ruhelos zu allen anderen. Was aber das Urteil der Renaissance selbst über solche Gloriakumulierungen und die Vielseitigkeit überhaupt so merkwürdig macht, ist die bloß summierende Betrachtung, die sie walten läßt: Cato, Epaminondas, Cyrus hätten in Wissenschaft, Waffenwerk, städtischen und ländlichen Künsten zugleich sich ausgezeichnet, rühmt z. B. *Petrarca* in einem Loblied auf das Ingenium, aber was er hinzuzufügen weiß, ist nur die höchst äußerliche Warnung, man möge sich vor Flattersinn und Unbestand hüten [90]; der Himmel habe auf Raffael die unendlichen Gaben gehäuft, die er sonst auf viele Individuen aufteile, Michelangelo sei universal in jeglicher Kunst und in jedem Beruf geschickt gewesen, rühmt *Vasari* (vgl. unten S. 279 ff.), aber von einer inneren Bindung all dieser Gaben zu einer harmonischen Einheit berichtet er nichts. Offenbar ist es gerade das *Fehlen* eines Spezialistentums, das die Renaissance an ein Ideal der allseitig harmonisch ausgebildeten Persönlichkeit noch gar nicht denken läßt, denn dieses innerliche und ganz formale

Persönlichkeitsideal, das z. B. in jeder modernen Beurteilung Goethes eine so große Rolle spielt, entspringt sicherlich erst einer Reaktion gegen die Einseitigkeit der modernen Spezialisten. Entwicklungsgeschichtlich ist es wie jede formal-parteilose Bewertung wohl eine recht späte Erscheinung. Wenn dagegen in der Renaissance einmal ein formaler Gesichtspunkt, z. B. das Bedürfnis nach Vollständigkeit der Bildung zum Ausdruck kommt, so wird er sicher äußerlich, d. h. sozial begründet und auf ein Ideal der allgemeinen Bildung und des gesellschaftlichen Schliffes bezogen, wie es der „Freie", d. h. wohl der vornehme Privatier anzustreben habe. Solche adelig gefärbte Weiterbildungen des Bildungsideals von den sieben „freien" Künsten haben wir schon im Cortegiano getroffen und in der anonymen Albertibiographie durchschimmern gesehen. Recht deutlich spricht dieses in der Renaissance stark betonte ständische Bildungsideal aus einer Aeußerung des *Aeneas Sylvius.* Von einem Juristen nämlich berichtet Aeneas, er habe gemalt, mit eigener Hand geschrieben, als Jüngling Ballspiel und Steinwurf geübt, zu ringen gewußt, in Musik und Literatur Kenntnisse gezeigt, getanzt und alles gewußt, „was sich für einen *freien Mann* zu wissen ziemt. *Nur singen konnte er nicht*". Dagegen sei er in Geometrie, Arithmetik und Astrologie beschlagen und in Geschäften sehr erfahren gewesen [91]. Von einer inneren seelischen Harmonie ist hier wohl kaum die Rede, nur von einer stark ständisch gefärbten allgemeinen, sowohl körperlichen als geistigen Bildung.

Analyse des Ingeniums: Rationale Bestandteile.

Da, wie wir gesehen haben, die innere Ausgeglichenheit des Ingeniums — und vom Ingenium her sind wir ja zu unserer Erörterung des Persönlichkeitsideals gelangt — als Ideal dem Frühkapitalismus noch unbekannt und der Begriff des Universalgenies nur in Spuren nachzuweisen ist, müssen wir das in der Renaissance so beliebte und berühmte Ingenium wohl in einzelne Bestandteile zu zergliedern versuchen. Welche Seiten des menschlichen Seelenlebens nun die Renaissance eigentlich zu dem Ingenium gerechnet oder an ihm besonders

hervorgehoben und geschätzt hat, ist nicht ganz leicht festzustellen. Renaissanceautoren selber nämlich haben sich darüber nicht geäußert und der Sprachgebrauch schwankt beträchtlich. Jedenfalls wird man sich vor einer voreiligen Gleichsetzung des Ingeniums mit einer durch moderne Brillen gesehenen „Genialität" gar sehr zu hüten haben. Wiewohl ein gesichertes Ergebnis nur eine sehr breite Statistik des Sprachgebrauchs gewähren könnte, sei einiges hier angeführt.

Der *Fleiß* wird gemeiniglich nicht zum Ingenium gerechnet, aber ihm als lobenswerte Eigenschaft gern an die Seite gestellt: studium et ingenium, ingenium et industria treten z. B. als geläufige Begriffspaare bei Alberti auf [92], als eine Kunst des großen Ingeniums und der Sorgfalt — solertia — wird ähnlich die Malerei bei Facius bezeichnet [93], ingegni und industria finden sich auch bei Condivi wieder zusammen [94]. Dasselbe Begriffspaar, aber doch schon eine einseitige Verschiebung des Schwergewichts findet sich z. B. 1584 bei Bocchi, wenn er die höchsten Eigenschaften des Kunstwerks als „von keinem Meister erlernbar, nur durch hohes Ingenium erfaßbar" bezeichnet [95]. Bei all dem braucht die Gegenüberstellung von Naturanlage und Fleiß durchaus nicht irrationalistisch getönt sein. Kann doch auch die angeborene *intellektuelle* Begabung Gegenstand besonderer Beachtung und Schätzung werden. Sehr deutlich wird eine solche stark intellektualistische Auffassung der Begabung vor allem bei den im Aufstieg begriffenen Künstlern, die ja im Kampf gegen das Mechanikervorurteil ihre Kunst immer als eine Wissenschaft hinzustellen bestrebt sind. Alberti z. B. spricht von hervorragenden „Malern, Bildhauern, Architekten, Musikern, Geometern, Rhetoren, Auguren und ähnlichen edeln und wunderbaren *Intellekten*" [96], „hohe *Intellekte*" nennt Raffaels Vater die hervorragenden Maler [97] und auch noch Michelangelo bezeichnet Malerei und Skulptur als aus derselben *Intelligenz* entsprungen [98]. Am interessantesten aber spricht die Ingeniumsauffassung der Künstler des 16. Jhdt.s aus den allegorischen Skulpturen auf dem Grabmal Michelangelos. Dort nämlich triumphiert der als Jüngling personifizierte Ingegno über — die Unwissenheit, die Ignoranza, die mit Eselsohren

dargestellt ist, ferner die Minerva über den Neid und schließlich der Fleiß —studio — über die Faulheit — pigrizia —[99]. Auch die Minerva, die wir übrigens als Spenderin der angeborenen Vorzüge des Schriftstellers z. B. auch bei Erasmus angetroffen hatten (S. 223) ist hier ein deutliches Symbol für die stark intellektualistische Begabungsauffassung der Renaissance. Meint doch um dieselbe Zeit *Trissino* in seiner Poetik, die aus dem Kopf des Jupiter entsprungene Minerva sei eine taugliche Allegorie für — die Zusammenstellung ist wieder charakteristisch — für Ingenium und Klugheit, ingegno und prudenzia des Menschen [100].

Bei den Humanisten fällt ferner die hohe Einschätzung des *Gedächtnisses* auf, was sich wohl aus ihrer Berufspflicht, zu zitieren und auswendig Reden zu halten, erklärt. *Petrarca* z. B. widmet in seiner Trostschrift De remediis ein eigenes Kapitel dem Preis des Gedächtnisses [101]. Auch über Petrarca selbst heißt es im Elogium des *Boccaccio*, ihm sei eigen gewesen „ein Ingenium durchdringend über das Menschenmaß hinaus und ein Gedächtnis zäh und erfüllt von dem Wissen aller Dinge, wie es einem Menschen nur gewährt sein kann" [102]. Aehnlich und wieder recht intellektualistisch rühmt *Boccaccio* an Dante „die wunderbare *Fassungskraft* — capacità —, das feste *Gedächtnis*, den durchdringenden und scharfen *Intellekt*, das hohe *Ingenium* und die subtile *Erfindung*"[103]. Ja, noch um die Mitte des 15. Jhdt.s weiß *Alberti* die Seltenheit der überragenden Literaten nicht anders auszudrücken, als daß er die geringe Zahl der Menschen „von starkem *Gedächtnis*, scharfem *Geist* — mente — und wissenschaftlichem *Ingenium*" hervorhebt und zur Begründung anführt „*Gedächtnis* und gleichsam göttliches *Ingenium*" seien nur ganz wenigen verliehen [104].

Immerhin haben wir an all den angeführten Stellen das Gedächtnis zwar überaus hochgeschätzt aber doch stets *neben* das Ingenium gestellt vorgefunden. Diese Nebeneinander- steigert sich bisweilen bis zu einer Entgegenstellung. Schon in der anonymen Albertibiographie wird erzählt, der Meister habe wegen einer Wortamnesie die Rechtswissenschaft aufgegeben und sich der Mathematik zugewandt, denn

in ihr müsse man „mehr das Ingenium als das Gedächtnis" betätigen [105]. Nicht minder und gleichfalls gegen die Juristen deutlich wird um dieselbe Zeit *Aeneas Sylvius*. Er spricht einmal von zwei berühmten Rechtsgelehrten, „der eine von hervorragendem Gedächtnis, der andre ein Mann von großem Ingenium". Ja, ein andermal, da Sylvius von einem Juristen erzählt, der durch sein besonderes Gedächtnis gar in den Verdacht der Magie gekommen sei, bemerkt er dazu, Juristen brauchten überhaupt mehr Gedächtnis als Ingenium, „woher es kommt, daß auch ein Dummkopf — stultus — Rechtsgelehrter sein kann" [106]. Bei den mit den Juristen rivalisierenden Humanisten also ist das Ingenium schon weit wichtiger geworden als die Memoria. Wie freilich der Kontrast mit dem Dummkopf zeigt, ist auch hier noch das Ingenium recht intellektualistisch aufgefaßt, wie es überhaupt rationalistische Zutaten bei den Renaissanceliteraten nie ganz abgestreift hat. So zählt z. B. die uns schon bekannte Liste von schriftstellerischen Vorzügen bei *Erasmus* (S. 222 f.), die irrationale Bestandteile genug wie die Erfindung, den Affektreichtum, den „lebendigen Geist", ja selbst schon den geheimnisvollen „*Genius*", enthält, neben ihnen noch immer die Kenntnisfülle und das „prompte Gedächtnis" auf. Ganz ähnlich mischt noch 1563 eine Bemerkung in *Trissinos* Poetik irrationale und intellektualistische Bestandteile, indem sie versichert, Dante habe zwar in einer rohen Zeit gelebt, die weder den Reiz des lateinischen Stils noch die rhetorische und poetische Kunst gekannt habe, doch sei ihm eigen gewesen „tiefstes *Gedächtnis*, schärfstes und erhabenes *Ingenium* und eine gleichsam wunderbare Natur". Auch sei Dante in der Theologie, Philosophie und Astrologie und in allen klassischen und hebräischen Historien höchst gelehrt gewesen [107]. Insbesondere das Gedächtnis bildet eben einen unentbehrlichen Bestandteil des Begabungsbegriffes, solange die geistige Führerschaft der Zeit einem Stand von wissensstolzen Literaten zukommt. Noch eine weit beträchtlichere Rolle spielt die Memoria am Ende des 15. Jhdt.s bei *Ficinus* in seinem „Lob des Ingeniums" [108], was aber vor allem mit seiner ganz platonischen Auffassung der Erkenntnis als einer Wiedererinnerung zusammenhängt.

Wenn hingegen Ficinus ein andermal die verschiedenen Fähigkeiten der Menschen, „Künste" zu erlernen, „nicht so sehr auf die Verschiedenheit des Ingeniums als auf die Verschiedenheit des *Willens*" zurückführt [109], so zeigt sich, daß er das Ingenium selbst zwar recht intellektualistisch auffaßt, daneben aber irrationale Seiten der menschlichen Anlage keineswegs vernachlässigt.

Irrationale Züge.

Irrationale Bestandteile scheinen überhaupt im Laufe der Entwicklung im Ingeniumbegriff allmählich etwas stärker hervorzutreten. Zunächst wollen wir dies an den Künstlern studieren. Die Künstler der Spätrenaissance haben zwar kaum unbewußter produziert als die der Frühzeit — viel eher gilt das Gegenteil — aber sie scheinen doch öfter als ihre Vorgänger irrationale Seiten zu erwähnen, wenn sie über ihre eigene Produktion und die ihrer Berufsgenossen sprechen. Nicht die Wesensart der überragenden Menschen selber aber, sondern nur die Art, wie sie sich im Bewußtsein der Zeit spiegelt, haben wir zu erörtern. Vorerst ist hier eine gewisse Ungebundenheit und *Wildheit* der bildenden Künstler anzuführen, die zwar auch im 16. Jhdt. kaum im Sinne der modernen „Genialität" positiv bewertet und nur überaus selten idealisiert wird, die aber dennoch wenigstens das Interesse auf sich zu lenken beginnt. Das 14. und 15. Jhdt. hatte es anscheinend geliebt, die Künstler im Lichte einer bürgerlich-handwerklichen Solidität zu sehen, wie z. B. die Novellen *Sacchettis* zeigen, im 16. aber charakterisiert z. B. *Cardanus* einmal in einem berufspsychologischen Kapitel die Maler dahin, sie seien „unbeständig, von veränderlichem Ingenium, melancholisch, ungleichmäßig in ihren Sitten" und ähnlich geartet seien auch die Bildhauer, doch seien die letzteren infolge ihres Berufs mehr arbeitsam als ingeniös [110]. Trotzdem also alle Bewertungen fehlen, ziehen sich hier doch schon schwache Fäden von der Reizbarkeit der Künstler zu dem wieder mit dem Fleiß konstrastierten Ingenium hinüber. Auch *Vasari* bemerkt in seiner Raffaelbiographie ganz ähnlich, es

sei den Künstlern eigen „ein gewisses Etwas von Wahnsinn und Wildheit", sie seien „zerstreut und phantastisch" *). Auch hier wieder fehlt nicht nur jede Wertung, sondern Vasari betont sogar, daß Raffael als erster gerade diese Eigenschaften überwunden und sich ausgezeichnet habe durch „Grazie, Fleiß — studio — Schönheit, Bescheidenheit und die besten Sitten". Trotz dieser Ablehnung aber beruhen die Kunstideale, die Vasari selber vertritt, vielleicht auf einer Weiterbildung gerade dieser irrationalen Künstlerwildheit, denn vielleicht ist es gerade die Wildheit, die Vasari zu seinen freilich etwas glatt gewordenen Virtuosenidealen verfeinert hat. Die höchsten Feinheiten der Kunst nämlich erblickt er in einer „resoluten *Keckheit*, einer Leichtigkeit, Glätte und höchsten Grazie" **). Dieses letzte, „dieses gewisse Etwas" habe der Zeit vor Verocchio gefehlt, vor allem deshalb, weil lo studio insecchisce la maniera, weil das Studium die Manier trocken mache. Zwar ist hier nur von der objektiven Seite der Kunst und nicht direkt von der subjektiven Begabung des Künstlers die Rede, daß aber Vasaris Virtuosenideale auch einen nicht ganz zu vernachlässigenden irrationalen Einschlag besitzen, wird trotzdem wohl deutlich: von jenem „gewissen Etwas" ***), von dem vertrocknenden Studium hätte z. B. *Lionardos* scientifische Kunstbetrachtung sicherlich nicht gesprochen. Sagt Lionardo doch ausdrücklich, viele junge Leute hätten Liebe und Begier zur Malerei aber keine Anlage — desiderio et amore ma no dispositione — deshalb nämlich, weil ihnen der *Fleiß* mangle [111]. Die diligentia ist ihm wichtiger als die presta praticha [112], eine Bemerkung, die sich liest, als wäre sie eine direkte Polemik gegen den fünfzig Jahre jüngeren Virtuosenstolz Vasaris auf seine Schnellmalerei (vgl. S. 243).

*) un certo che di pazzia e di salvatichezza . . . . . astratti e fantastichi, a. a. O. IV, 316.

**) gagliardezza risoluta, leggiadria, pulitezza, somma grazia, a. a. O. I, 10.

***) Das irrationale „gewisse etwas", das „je ne sais quoi", „non so che", „no se que", gewinnt dann erst in der Kunstbetrachtung des 17. und 18. Jhdt.s größere Bedeutung. Vgl. *Croce Ben.*: Estetica come scienza, Mailand 1904, S. 200 ff. und *Spingarn*: Critica literaria nel Rinascimento, Bari 1905, S. 326.

Wie innig das Ideal von der Leichtigkeit der künstlerischen Produktion mit einer Entrationalisierung des Ingeniumbegriffes zusammenhängt, wird viel deutlicher als bei Vasari *) — bei dem ja der Intellektualismus noch weit überwiegt — bei jener Renaissancegröße, die dem gelehrten Wissen am respektlosesten gegenübersteht: bei *Aretino*. Seine schwungvolle und ganz unintellektualistische Auffassung von der dichterischen Naturkraft haben wir ja schon kennengelernt. Meint er doch, es gehe dem wahren Dichter „oft" wie einer Quelle, „die lebendiges und klares Wasser hervorsprudelt, ohne zu wissen wie und warum" [113]. „Lebendig, frei und kühn, nicht schüchtern, knechtisch und lau" muß nach seinem Ausspruch ein Kunstwerk sein, sonst werde es von Fürsten und Volk verachtet [114]. Und gerade bei diesem rabiaten Aretino, der sich, in prophetischen Wahnsinn versetzt, furchtbarer fühlt als den Teufel, spielt die Improvisation, die Schnelligkeit des Produzierens die allergrößte Rolle. In zwei Stunden speie er seine Erzeugnisse aus, rühmt er von sich selber, und „Hartleibigkeit" ist das Hohnwort, das er den pedantischen Nachahmern am liebsten nachsagt [115]. Es stehen also die Virtuosenideale des 16. Jhdt.s dem Irrationalismus jedenfalls näher als die handwerklichen und wissenschaftlichen Malerideale der Früh- und Hochrenaissance, als die Nachahmungsideale der Literaten. Uebrigens hatte auch die originalitätseifrige Minderheit unter den gelehrten Literaten z. B. Polizian, Picus und z. T. Erasmus im Streit um Cicero ähnlich wie Aretino, nur viel zahmer den kraftvollen Ausdruck des Affekts als besonderen Vorzug des wahren Schriftstellers hingestellt.

Ganz vereinzelt scheinen auch *suggestive* Requisiten sich zu den virtuosenhaften und leidenschaftlichen Zügen des Ingeniumbildes hinzugefunden und seinen irrationalen Charakter verstärkt zu haben. Des *Valeriano* platonisierende Erwähnung, daß die unsterblichen Literaten das Irdische verachten, weil sie für die Geschäfte „sei es weniger geeignet, sei es

*) Freilich erwähnt schon Ende des 15. Jhdt.s *Verini*, Ghirlandajo sei wegen seiner Schnelligkeit berühmt, Lionardo hingegen brauche viele Jahre für ein einziges Bild und verstehe es nicht dextram de tabula tollere. De illustratione urbis Florentiae, Paris 1583, fol. 17.

weniger um sie bekümmert" wären [116], des *Vasari* Betonung von Michelangelos Liebe zur Einsamkeit *) lassen vielleicht auf ein gewisses Interesse an suggestiv wirkenden Unterschieden zwischen dem überragenden Ingenium und der Menge schließen. Bis zu einem Grad ausgebildet aber, der der modernen „Genialitäts"-Auffassung einigermaßen sich nähert, scheinen die suggestiven Requisiten nur bei *Hollanda* zu sein. Hollanda läßt zwar Michelangelo sagen, es sei leeres Gerede, daß die hervorragenden Maler fremdartig, schroff im Gespräch, fantastisch und launenhaft wären [117], trotzdem aber behauptet er nicht viel später, jeder ausgezeichnete Mensch habe etwas „Wunderliches oder Absonderliches — singular ou apartado — oder wie ihr es nennen wollt" [63]. Es ist offenbar die uns schon bekannte Künstlerwildheit — daß sie bei den Zeitgenossen Gegenstand des „Geredes" ist, bezeugt die Stelle selber —, die hier aus einem bloßen Berufskennzeichen zu einer suggestiven Eigenheit *aller* überragenden Menschen gemacht wird. So ist es nicht verwunderlich, daß bei Hollanda als Ziel des Ingeniums sogar der Ausdruck von einem „*Monstrum* an Vollkommenheit" auftaucht [62], das Monstrum, von dem einer kaum sprechen wird, dem es nicht darum zu tun ist, die Menge zu faszinieren. Die uns schon bekannte Massenverachtung des portugiesischen Manieristen entbehrt also nicht der eigenartig scharfen Würze der Massensuggestion, eine Mischung, die uns Angehörigen des 20. Jhdt.s ja recht vertraut ist. Bei all dem ist Hollanda von dem Intellektualismus seiner Zeit nicht frei: die Malerei nennt auch er eine „Kunst oder *Wissenschaft*" und erklärt sie für eine Sondergabe des hohen *Verstandes*, des alto entendimento [118]. Auch jener Künstler der Renaissance also, der der suggestiv-irrationalen Genialitätsauffassung unserer Zeit wohl am nächsten gekommen ist, bleibt noch weit genug von ihr entfernt.

Andre bis zu einem gewissen Grad irrationale Züge, diesmal der dichterischen Begabung ergeben sich aus der Rolle, die die *Erfindung*, die inventio, in der Kunsttheorie der Renais-

*) Die Einsamkeit erscheint als empfehlenswerte Lebensweise für den Maler schon bei *Lionardo*. A. a. O. II, 50. Die Vasaristelle a. a. O. VII, 270.

sance spielt. Schon bei *Boccaccio* haben wir die „subtile Erfindung" Dantes gerühmt gefunden (S. 267), ohne daß sie aber dort in einem merklichen Gegensatz zu den gleichfalls gepriesenen, durchaus rationalen Vorzügen der Fassungskraft, des Gedächtnisses und des Intellekts stünde. Wenn *Filelfo* dagegen nur der Erfindung den ersten Preis zuerkennt und auf seine eigene Erfindungsgabe stolz ist, so weist die Spitze gegen die Nachahmer eines fremden Stils doch schon auf gewisse irrationalistische Tendenzen hin (S. 213). Entschieden irrationalistisch ist dagegen die Erfindung bei *Picus* aufgefaßt, wie ersichtlich wird, wenn er sie zum Unterschied von der den Gebildeten vorbehaltenen Disposition und den Redefiguren auch den Barbaren zuerkennt (S. 217). Auch in der Liste schriftstellerischer Vorzüge bei *Erasmus* ist die reiche und glückliche Erfindung — tam copiosa tam felix inventio [119] — etwas irrational getönt, denn das Beiwort glücklich steht in einem gewissen Gegensatz zu verstandesmäßigen Erwägungen, insbesondere auch zu der erst an zweiter Stelle genannten dispositionis ratio, der vernünftigen Gliederung. Der Inventio-Begriff, den die Renaissance aus der Theorie der antiken Rhetorik übernommen hat, scheint also bei der selbständigkeitseifrigen Minderheit der Humanisten zum Sammelpunkt für ihre unbefriedigten irrationalen Kunsttendenzen geworden zu sein. Ist doch von allen Rhetorenidealen die Erfindung jedenfalls am besten geeignet, das Originalitätsstreben der literarischen Minderheit in sich aufzunehmen. Mit zunehmender Literarisierung der Kunst dringt der Rhetorenbegriff der Inventio übrigens auch bei den Malern ein. Um 1480 preist der Vater *Raffaels* die „Zeichnung, *Erfindung* und Phantasie" des Mantegna [120], 1548 bezeichnet Paolo *Pino* und ebenso 1557 *Dolce* „*Erfindung*, Zeichnung und Kolorit" als die Grundlagen der Malerei [121]. 1550 rühmt *Vasari* im unmittelbaren Anschluß an die Virtuosenideale von der Leichtigkeit und Schnelligkeit der Produktion auch den „Reichtum der Erfindung" [122]. Irrationalistische Tendenzen spielen jedoch bei dem Inventiobegriff der Maler kaum in besonderem Maße mit, ebensowenig Beziehungen zu den technischen Erfindern, den Erfindern im modernen Sinn. An technisch ge-

färbte Originalitäts- und Neuheitsideale klingt dagegen viel stärker eine Lobpreisung der Erfindung bei *Alberti* an. Alberti begeistert sich einmal für die „noch nie gesagten und gesehenen“ Leistungen der Gegenwart z. B. den Florentiner Dom und ruft deshalb seinem Baumeister zu: „Fahre nur fort zu *erfinden* und von Tag zu Tag Dinge zu machen, durch die sich dein wunderbares Ingenium ewige Fama erwirbt“ [123]! Charakteristischerweise gebraucht jedoch Alberti hier nicht den rhetorischen Fachausdruck von der Inventio, sondern spricht von Brunellescos *truovare*, was merkwürdig, aber wohl zufällig an die Selbständigkeitsideale der Troubadours erinnert. Daß auch die Gegenwart viel erfunden und erwogen habe, die inventa et meditata der neuen Philosophie, rühmt gegen epigonische Lobredner der Vergangenheit übrigens auch der ältere *Picus* [124].

Der Enthusiasmus.

Unter allen irrationalen Bestandteilen des Ingeniumbegriffes aber ist weitaus der wichtigste sowohl durch seine Verbreitung als durch seinen Einfluß auf den Bedeutungswandel des Wortes Genius die von der Antike übernommene Vorstellung des dichterischen *Enthusiasmus*. Die antike Inspirationsmythologie war auch im Mittelalter nie ganz erstorben gewesen und hatte schon in der Frührenaissance mit Erstarken des antiken Einflusses einen begreiflichen Aufschwung erlebt. Schon Dante fühlt sich, mehr oder weniger allegorisch, durch Minervas Anhauch begeistert, von Apoll geleitet und von den Musen unterwiesen [125], die Vorstellung vom Dichter-Seher, vom Vates bildet gerade im 13. Jahrhundert einen wesentlichen Bestandteil der literarischen Standesideologie (S. 113) und noch *Boccaccio* leugnet die Grenzen zwischen Poesie und Theologie, zwischen Priestern und Dichtern. Die theologisierende Dichterauffassung ist indes schon bei Boccaccio nicht mehr ganz ernst gemeint, denn im Decamerone, wo der Novellist den Literatenprunk ablegt, nennt er anmutig scherzend ausdrücklich nicht die Musen, sondern die holden Frauen als Inspiratorinnen seiner Verse [126].

Als literarisch-edle Redewendung aber zieht sich der Musenanruf nicht nur durch die ganze Dichtung der Renaissance, sondern die Enthusiasmuslehre wird bei den Philologen auch in ganz buchstäblich-platonischer Fassung wieder aufgenommen. So meint z. B. um 1400 *Lionardo Bruni* in genauem Anschluß an Platos Phädrus, es gebe eine krankhaft schädliche und eine göttliche Verzückung und diese könne wieder von Apoll, Bacchus, den Musen oder der Venus erzeugt sein [127]. In der Spätrenaissance wird die Inspirationsmythologie überdies von der originalitätseifrigen Minderheit der Literaten aufgegriffen und dadurch mit neuem Leben erfüllt. Wenn *Aretino* sich für den dichterischen Furor, für die prophetische Verzückung begeistert (S. 238), scheint doch weit mehr vorzuliegen als eine bloße gelehrte Floskel. Ueberhaupt scheint die Enthusiasmusvorstellung im 16. Jhdt. zu erstarken. *Vidas* Poetik von 1507 hebt hervor, die dichterische Glut sei im Menschengeist von den „Göttern" entfacht [128]; der dichtende Arzt *Fracastoro* (1483—1553) setzt sich gleichfalls für den furor poeticus ein, erklärt ihn freilich mehr aus der „melancholischen" Konstitution der Dichter und Propheten als aus dem Eingreifen von Göttern und Engeln [129]; *Cardano* erklärt die dem Wahnsinn — lymphaticus impetus — und dem Fleiß — studium — entsprungene Dichtung für von Grund auf verschieden [130] und setzt so in dem geläufigen Gegensatzpaar an Stelle des Ingeniums den Enthusiasmus ein; der erlösungssüchtige *Valeriano* paart gleichfalls Ingenium und Enthusiasmus, indem er die literarischen Dulder hinstellt als „vertrauend auf ihr Ingenium, unterstützt durch den Anhauch Gottes" (S. 204); ja sogar der für die Seefahrer ganz unhumanistisch begeisterte *Ramusio* spricht von Senecas Prophezeiung der neuen Welt, die ihm im furor poeticus entfahren sei (S. 139) — ein Hinweis, der vielleicht auf mehr als eine bloß allegorische Auffassung der Gottbegeisterung schließen läßt. Der ganze Vorstellungskreis entlädt sich dann am Ende des 16. Jhdt.s nicht nur in den begeisterten Eroici furori des *Giordano Bruno*, sondern auch in einer umfangreichen, aber mehr gelehrt-philologischen Enthusiasmusliteratur *).

*) *Patrici:* Discorso della diversità de' furori poetici, Venedig 1553: *L. G.*

Es kennt jedoch die Renaissance eine Beziehung des überragenden Ingeniums zu göttlich-überirdischen Mächten nicht ausschließlich in der Gestalt des dichterischen Enthusiasmus. Das Beiwort *divus* vielmehr, das im Mittelalter nur den Heiligen zukommt, wird von der weltlich-städtischen Gesellschaft der Renaissance ohne sonderliche Bedenken auf die weltlichen Berühmtheiten aller Arten übertragen [131] und auch sonst wird eine enge Beziehung zwischen den großen Ingenien und der Gottheit angenommen. Schon *Boccaccio* meint von Dante, wären seine Feinde nicht gewesen, so wäre er auf Erden ein Gott, in terra un Iddio geworden [132]. Ebenso nennt er die Werke des Petrarca so hervorragend, „daß sie eher durch die Kunst eines himmlischen als eines menschlichen Ingeniums erzeugt — fabrefacta — scheinen“ [133]. Im 15. Jhdt. spricht z. B. *Alberti* von den „göttlichen Künsten und Wissenschaften“, ja die Malerei erscheint ihm so herrlich, daß der treffliche Maler seine Werke angebetet und sich selbst als zweiten Gott — un altro Iddio — beurteilt sehen könne [134]. Ein göttlicher Maler wird Perugino von *Raffaels* Vater genannt [135], als von Gott auserwählt betrachtet sich *Kolumbus*, als „von einem göttlichen Ingenium erdacht“ erscheint der Buchdruck dem *Polydorus Vergilius* [136], göttlich wird insbesondere auch Cicero z. B. von *Cortese* (S. 215) und *Bembo* (S. 221) genannt. Im 16. Jhdt. nimmt der Gebrauch des Bei-

---

Tabalducci: Discorso del furor poetico, in *Malespini:* Orazione e Discorsi, Firenze 1575; Gir. *Frachetta*: Dialogo del furor poetico, Padua 1581; Fausto *Summo:* Discorsi poet. 9. Padua 1609; Agosto *Mascardi*: Prose volg. I, 110. Venedig 1630; Pierre *Petit:* De furore poetico. Select. Poem. Paris 1683 (nach *Sulzer*: Allgem. Theorie d. schönen Künste, 2. Aufl. Leipzig 1792 s. v. „Genie“ und „Begeisterung“).

Ueber Schriften *gegen* das Enthusiasmusmythologem aus dem 17. Jhdt. (Meric *Casaubonus:* A treatise concerning enthusiasm. As it is an effect of nature, but is mistaken by many for either Divine Inspiration or Diabolical possession, London 1655 und Philophilus *Parresiastes* = Henry *More:* Enthusiasmus triumphatus, London 1656), die dann zu *Shaftesbury*: On enthusiasm hinüberleiten, wird in einem späteren Bande gehandelt werden.

worts divinus offensichtlich noch bedeutend zu. *Aretino* legt sich diesen Ehrentitel mit 32 Jahren selber bei, adressiert einen Brief „an den göttlichen Michelangelo“, versichert diesem brieflich, er sei eine göttliche Person — persona divina — und spricht von dem „übermenschlichen Griffel“ des Meisters. Ebenso apostrophiert er in einem Brief an Tizian dessen „göttlichen Pinsel“ [137]. Den Namen Michelangelos umschreibt der berühmte Vers *Ariosts* „Michael, mehr als ein Sterblicher, göttlicher Engel“ [138] und auch *Paolo Pinos* Dialog über die Malerei von 1548 nennt Tizian und Michelangelo „sterbliche Götter“, die vereinigt „den Gott der Malerei“ ergeben würden [139]. Als göttlich wird bei *Trissino* Homer häufig bezeichnet [140], vom göttlichen Tizian spricht *Dolce* schon im Titel seines Malereidialogs [141] und *Hollanda* berichtet ausdrücklich, man habe in Italien, „ohne Fürsten sonderlich zu achten“ einem Maler — gemeint ist Michelangelo — den Namen divino gegeben, „wie ihr in den Briefen des Aretino, des Lästerers der Christenheit finden könnt“ [142]. Interessanterweise wird auch ein Seeman wie Kolumbus als „von Gott mit Seelengröße begabt“ von *Ramusio* bezeichnet (vgl. S. 138) *).

Am stärksten betont aber wird die göttliche Wesensart des

---

*) Es ist merkwürdig, daß gerade diese metaphysische Auffassung des Ingeniums sich bisweilen mit *physiologischen* Begabungstheorien verbindet. Das einigende Band bildet offenbar der Irrationalismus. Im 15. Jhdt. überschreibt z. B. der Platoniker *Ficinus* in einem medizinischen Werk ein Kapitel „Warum Melancholiker ingeniös sind?“ und meint darin, „es überträfen manche Melancholiker alle Menschen so sehr, daß ihr Ingenium *göttlich*, nicht menschlich erscheine“ (De sanitate tuenda I, 5. Opera, Basel 1576, I, 497). Ebenso erklärt im 16. Jhdt. der Arzt *Fracastoro*, es stehe fest, daß die größten Männer in Künsten, Wissenschaften und im Staatswesen „fast alle“ Melancholiker gewesen seien und schließt an diese Feststellung die platonische Enthusiasmuslehre, da ja die Melancholie für den Furor besonders geeignet sei: „Wenn sich Gott oder ein Engel einmengt, so ist es verständlich, daß er sich besonders bei jenen einmengt, die durch Größe des Ingeniums und Trefflichkeit der Handlungen hervorragen.“ (Turrius sive de intellectione. Opera, Genf 1637, I, 490 f. u. 496). Die Auffassung von der „melancholischen“ Konstitution der überragenden Menschen geht offenbar zurück auf Aristoteles, Problem. 30, 1, wo sich gleichfalls Fäden von der Melancholie zum Enthusiasmus spinnen (bes. pag. 954 a 34 ff.).

überragenden Ingeniums von *Vasari.* Vasari spricht von dem „göttlichen und wunderbaren Intellekt“ Lionardos, der ihn zu einem ausgezeichneten Geometer gemacht habe [143], erzählt, Lionardo habe eine Wiese „so natürlich und sorgfältig“ gemalt, daß sie auch ein „göttliches Ingenium“ nicht ähnlicher machen könne [144], nennt einen Karton des Michelangelo ein „mehr göttliches als menschliches Ding“ — cosa — und ebenso seinen Moses „ein nicht menschliches, sondern göttliches Ding“, das deshalb auch von den Juden angebetet worden sei [145] usf. Vor allem aber in den Einleitungssätzen zu den Viten des Lionardo, Sansovino, Raffael und Michelangelo hat Vasari die göttliche Herkunft des überragenden Ingeniums ausführlich dargelegt. Ueber Lionardo sagt er: „Gewaltige Gaben sieht man durch himmlische Einflüsse auf die Leiber der Menschen herniederregnen, oftmals auf natürliche, bisweilen aber auf übernatürliche Art. Wenn sich überschwenglicherweise in einem einzigen Leib Schönheit, Grazie und Trefflichkeit in einer Art vereinigen, daß jede seiner Handlungen so göttlich erscheint, daß sie alle anderen Menschen hinter sich läßt, dann wird kenntlich, daß dies von Gott gespendet und nicht durch menschliche Kunst erworben ist.“ Dies habe man bei Lionardo gesehen, dessen Fama bei der Mit- und weit mehr noch bei der Nachwelt sich verbreitet habe und sich verbreite [146]. Wir werden uns nicht verwundern, wenn hier der Hinweis auf die Gottheit sogleich die ja stets ein wenig mythologisch getönte Nachruhmsideologie nach sich zieht. Eine ähnliche Einleitung der Sansovinobiographie hat Vasari, vielleicht wegen der Wiederholung, in der zweiten Auflage gestrichen [147], über Raffael dagegen sagt er: „So freigebig und gnädig erweist sich bisweilen der Himmel, daß er auf eine einzige Person die unendlichen Reichtümer und Schätze, all die Grazie und die seltensten Gaben aufhäuft, die er sonst in einem langen Zeitabschnitt auf viele Individuen aufteilt.“ Solches erweise sich in Raffaels Bescheidenheit, Güte, in seiner natürlichen Leutseligkeit — umanità — und seiner begnadeten Umgänglichkeit. „Ihn hat die Natur der Welt zum Geschenk gemacht, die, in Michelangelo besiegt durch die Kunst, in Raffael durch Kunst und

Sitte — costumi — zugleich besiegt sein wollte.“ Raffael zuerst habe die alte Künstlerwildheit überwunden und sich durch Grazie, Fleiß, Schönheit und Bescheidenheit und die besten Sitten ausgezeichnet. „Deshalb kann man ruhig sagen, daß die Besitzer so seltener Gaben nicht einfach Menschen sind, sondern, wofern es zu sagen erlaubt ist, *sterbliche Götter* und daß sie nicht bloß auf Erden in den Annalen der Fama durch ihre Werke einen geehrten Namen hinterlassen, sondern, daß sie auch hoffen dürfen, sich im Himmel einer würdigen Belohnung ihrer Mühen und Verdienste zu erfreuen“ [148]. Sogar überirdischer Lohn wird also von Vasari den überragenden Menschen unter leisen Anklängen an die Apotheosenmythologie in Aussicht gestellt.

Bei Michelangelo schließlich erreicht Vasaris metaphysische Begeisterung den Gipfel [149]. Aus dem ersten Satz zwar spricht zunächst wieder die ganz intellektualistische Kunstauffassung der Renaissance: viele fleißige — industriosi — und hervorragende Geister hätten sich auf Erden gemüht, die Natur darzustellen „und zur höchsten Kenntnis zu gelangen, die viele *Intelligenz* nennen“. Gott aber habe, so lautet die um so metaphysischere Fortsetzung, die Vergeblichkeit dieser Mühen eingesehen und beschlossen, auf die Erde zu senden „einen Geist, der, universal in jeglicher Kunst und in jedem Beruf geschickt, selbst und allein wirke und erweise, was in der Zeichenkunst die Vollkommenheit ist“. Dies habe Michelangelo im Entwurf, im Umriß, in der Licht- und Schattengebung, in der Skulptur, in seinen bequemen, sicheren, gesunden, heiteren, proportionierten und schmuckreichen Gebäuden gezeigt und überdies „die wahre Moralphilosophie mit dem Schmuck der süßen Poesie“ hinzugefügt, „auf daß die Welt ihn auserlese und bewundere im einzigartigen Spiegel seines Lebens, seiner Werke, der Heiligkeit seiner Sitten und in all seinen menschlichen Handlungen und auf daß er von uns ein mehr himmlisches als irdisches Wesen — cosa — genannt werde“. Und als deshalb der Meister geboren worden sei, habe sein Vater ohne weiteres Nachdenken, durch Eingebung von etwas Ueberirdischem — spirato da un che di sopra — geschlossen, der Knabe sei ein himmlisches

Wesen und göttlich über sterbliche Nutzung hinaus, und habe ihn Michelangelo genannt, was später durch die Geburtskonstellation, durch die Konjunktion von Merkur, Venus und Jupiter bestätigt worden sei *). Es läßt sich wohl nicht verkennen, daß so metaphysisch-überschwengliche Töne die Begeisterung für die weltlichen Berühmtheiten, wie sie im 14. und 15. Jhdt. üblich war, noch beträchtlich überbieten. Bei all dem scheint sich doch der eigentlich metaphysische Sinn des Wortes göttlich bei den Ingenienverehrern der Spätrenaissance ein wenig zur ästhetischen und rhetorischen Phrase abgeschliffen zu haben. Vasari selbst übersetzt z. B. in der lateinischen Grabschrift des Michelangelo unbedenklich das „herrlich" des Originals in ein „göttlich", die *praeclara* opera in *divine* opere [150]. Auf ernste und naive Gläubigkeit läßt eine solche Uebersetzung kaum schließen **).

Antikisierender Heroenkult und Schöpfervergleich.

Wiewohl die überschwengliche Rhetoren- und Aesthetenmetaphysik der Ingeniumsvergöttlicher des 16. Jhdt.s nicht nur dem mittelalterlichen Gottesglauben, sondern auch allem gelehrt-philologischen Schulstaub fernesteht, sind doch allerlei antikisierende Anklänge an den platonischen Enthusiasmus, wohl auch an die himmlischen Berühmtheitsversammlungen des somnium Scipionis deutlich herauszuhören. Insbesondere fühlten wir uns an die in der Renaissance so be-

---

*) Auf eine glückliche Konstellation führt ähnlich *Giovio* die Geburt des Kolumbus zurück (vgl. S. 140).

**) Dagegen führen von dem ganzen Gedankenkreis Fäden zu jener Verschmelzung religiöser, ästhetischer und suggestiver Gefühle hinüber, wie sie im 17. Jhdt. für manche Vertreter des barocken und höfisch-absolutistischen Jesuitentums z. B. für den Spanier *Balth. Gracian* kennzeichnend ist. Eine solche Ueberleitung mag z. B. die Aeußerung *Bocchis* von 1584 bilden, die Portraits hervorragender Männer — genannt sind besonders Fürsten und große Literaten — entflammten zu ähnlichen Taten und deshalb sei „besonders in der Gegenwart" die Darstellung von Heroen und übermenschlichen Ideen nötig, „auf daß die Seele sich zur Frömmigkeit und Gottesliebe erhebe" (a. a. O. 187/8). Vor der Gegenreformation war es kaum üblich gewesen, die aemulatio mit weltlichen Berühmtheiten zu der Frömmigkeit in Beziehung zu setzen.

liebte, stark antikisierende Vorstellung von der Apotheose der Berühmtheiten erinnert. Auch direkte Berufungen auf den antiken *Heroenkult* finden sich bisweilen. Sowohl bei *Petrus Martyr* (S. 137) als bei *Giovio* (S. 140) hatten wir schon früher den Hinweis angetroffen, es seien im Altertum die Entdecker zu Göttern erhoben worden, und auch *Giustiniani* hatte behauptet (S. 142), die Alten hätten Kolumbus, wäre er ihr Zeitgenosse gewesen, göttlich verehrt. Ebenso geht die Paduaner Lobschrift des *Savanarola* von 1440 von den Heiligen zu den weltlichen Berühmtheiten — „die, wenn sie auch nicht durch Heiligkeit geglänzt, doch durch ihr bewundernswertes Ingenium den Anschluß an die Heiligen verdient haben" — über, indem sie hervorhebt, diese wären auch von den Alten als divi verehrt worden (S. 161). Auch bei den Aerzten wiederholt Savanarola gewissermaßen entschuldigend, das Altertum habe sie göttlich verehrt. Wenn wir das geringe soziale Ansehen der Seeleute und die noch recht mittelalterliche Denkweise des Savanarola erwägen, scheint also die Berufung auf den antiken Heroenkult vornehmlich als entschuldigende *Rechtfertigung* für personenkultische Aeußerungen gedient zu haben. Der antike Heroenkult scheint auf den erstehenden Geniebegriff mehr indirekt gewirkt und bloß eine ähnliche Rolle gespielt zu haben, wie das angebliche Ansehen der antiken Künstler, auf das sich gleichfalls die aufsteigenden Maler stets berufen (S. 146 f.).

Frei von solchen Beschönigungsabsichten ist dagegen ein anderes antikes Erbstück, das von der Renaissance zur Metaphysizierung des Ingeniumbegriffes verwendet wird, nämlich der Vergleich des geistig Tätigen mit dem *Schöpfer*. Besonders gern schließt sich die Renaissance hiebei an die Ethymologie des Wortes poeta an, aber auch der Maler wird in noch engerem Anschluß an die antike Auffassung als Werkmeister mit Gott verglichen. So nennt z. B. im 15. Jhdt. *Cristoforo Landini* in seiner Apologie für Dante den Poeten einen Schöpfer — procreator — wie Gott [151], verlangt *Angelo Decembrio*, nicht nur der Dichter müsse bilden und schaffen — fingere und facere — sondern behauptet auch, man nenne Gott häufig mit dem griechischen Wort einen Poieten [152]. Vom Maler sagt

um 1500 *Lionardo*, er könne nach Belieben schöne, ungeheuerliche und drollige Dinge ins Dasein rufen und sei über sie Herr und Gott — signore e Dio — oder, wie es in einer andern Lesart heißt, er sei Schöpfer — creatore [153]. In der Mitte des 16. Jhdt.s meint wieder *Michelangelo Biondo*, die Maler seien nach Gott und der Natur die wahren Künstler der Dinge [154], stellt *Hollanda* die Parallele zwischen Gott und dem Maler gleich an den Beginn seines Traktats. Auch im weiteren Verlauf erklärt Hollanda, malen heiße soviel wie die göttliche Schöpfertätigkeit nachahmen [155]. Umgekehrt meint *Vasari* im Vorwort seiner Viten, Gott sei bei der Schöpfung des Menschen wie ein bildender Künstler vorgegangen [156], einen Gedanken, den der zeitgenössische Maler *Dosso Dossi* mit seiner Vorliebe für Allegorien gar in einem Gemälde ausdrückt [157], das Zeus darstellt, vor einer Staffelei sitzend. Dieses Bild auf dem Bild, der gemalte Malende macht wohl deutlich, wie der Schöpfervergleich erst in reflektierenden Zeiten recht zu Hause ist. Wirklich scheint erst im 16. Jhdt. mit seiner Mischung von Aesthetik und Religion der Schöpfervergleich rechte Ausbreitung gefunden zu haben. So ist auch für *Scaliger*, der ja, wie wir schon wissen, den Dichter einen Macher, einen Faktor nennt, der Poet gleichsam ein zweiter Gott — velut alter Deus [158] — während vom Maler wieder *Lomazzo* erklärt, sein Machen und Schaffen — fare e creare — sei eine niedere Stufe der göttlichen Tätigkeit [159]. Es bedeutet indes dieser Ausspruch des erblindeten Manieristen dem Sprachgebrauch nach wohl eine Ausnahme, denn der Ausdruck Schaffen, creare, ist in der Renaissance keineswegs als Bezeichnung der künstlerischen oder dichterischen Tätigkeit üblich. Der Schöpfervergleich ist vielmehr in der Renaissance nie zu einer so inhaltsleeren Redewendung eingetrocknet wie in unserer Zeit, die ohne sonderliche Gedanken vom „*Schaffen*“ eines Künstlers, Dichters, ja eines Philosophen, von dem „*Kreieren*“ einer Rolle durch einen Schauspieler spricht. Insbesondere scheint der Schöpfervergleich in der Renaissance nie auf Philosophen, selbstverständlich nicht auf die gering geschätzten Schauspieler Anwendung gefunden zu haben, sondern er bedeutet noch einen allegorisch-intel-

lektualistischen Schnörkel, den man durchaus bewußt anzubringen liebt. Es ist überdies in all diesen Vergleichen zu allermeist nur von Künstlern und Dichtern im allgemeinen die Rede. Wenn dagegen 1623 *Marino*, der Hauptvertreter der italienischen Barockdichtung, den Caravaggio „mehr Schöpfer als Maler" — creator piu che pittore — nennt [160], dann erst ist in vollbewußter Hyperbel und im Tonfall einer kühnen Neuerung der Einzelkünstler neben Gott selber gestellt.

Der Genius bei Scaliger.

Unmerklich haben wir uns der Geburtsstunde des *Genius* genähert, des Genius nämlich, wie er dem modernen, nicht dem antiken Sprachgebrauch entspricht. Der überragende Mensch — so haben wir gehört — ist durch angeborene, nicht erlernbare Eigenschaften ausgezeichnet, unter denen irrationale Bestandteile enthalten sind, er wird, wenn er Dichter ist, göttlich inspiriert, hat auch sonst Beziehungen zum Metaphysischen und gleicht in seinem dichterischen und künstlerischen Schaffen der Gottheit: seit geraumer Zeit bewegen wir uns in einem Gedankenkreis, der unmittelbar in den Geniebegriff übergeht. Die trennenden Schranken bestehen, wenn wir von feineren Schattierungen absehen, eigentlich nur mehr darin, daß als Inspirator Gott selber auftritt und nicht der Genius und daß von einem solchen überhaupt viel seltener die Rede ist als vom Ingenium. Wann also hat der Genius seine antike mit der modernen Bedeutung vertauscht und seinen Eintritt in die in der Spätrenaissance schon reichlich ausgebildete Berühmtheits- und Begabungsmetaphysik vollzogen? Für die Entscheidung dieser Frage erweist sich wieder die Poetik *Scaligers* von 1561 als von großer Wichtigkeit. In ihr nämlich hat sich der zu erforschende Bedeutungswandel schon vollzogen, doch zeigt der Geniebegriff bei Scaliger noch so sehr alle Anzeichen eines jugendlichen, ja embryonalen Stadiums, daß seine ersten Anfänge kaum sehr weit zurückliegen können. Zeugnisse über den allmählichen Bedeutungswandel des Genius *vor* Scaliger werden wir später noch nachzutragen haben.

Scaliger also bekennt sich dem allgemeinen Zeitgeschmack entsprechend zur platonischen Enthusiasmuslehre. Er zitiert ausführlich und stets zustimmend den platonischen Dialog Ion über die Gottbesessenheit und den heiligen Furor der Dichter, ja er gestaltet die Enthusiasmustheorie durch eine Reihe von Unterscheidungen weiter aus. Zunächst unterscheidet er die schon mit dichterischem Geist geborenen Menschen von solchen, die, bei der Geburt roh und unpoetisch, erst später durch die Einwirkung der Götter vom Furor ergriffen und der „pöbelhaften Materie“ entrissen würden. Diese Gottbegeisterten teilt er in zwei Klassen weiter ein: den einen komme jene göttliche Kraft vom Himmel unerwartet von selbst oder auf einfachen Anruf, die anderen aber durchgeistige erst der Dunst des Weines, der die Werkzeuge der Seele, die Lebensgeister, aus den natürlichen Teilen des Körpers hervortreibe [161]. Auf diese Klassen versucht Scaliger die antiken Dichter aufzuteilen, so daß kenntlich wird, wie der gelehrte und pedantische Humanist den Enthusiasmus ganz buchstäblich und keineswegs allegorisch auffaßt.

Und in ebenso buchstäblicher Philologengläubigkeit gelangt Scaliger auch zum Genius [162]. Ausführlich und zustimmend entwickelt er zunächst nach „den Büchern der Pythagoreer“ die Lehre, jeder Mensch habe zwei Genien, einen guten und einen bösen, der gute Genius habe sich einigen Heroen sichtbarlich gezeigt, anderen wieder sei er niemals sichtbar, sondern nur hörbar geworden z. B. dem Sokrates. Ueber den guten Genius berichtet er nun weiter: „Von einigen *göttlichen Ingenien* wird er aber weder gesehen noch gehört, sondern er äußert sich in ihnen und versetzt sich in sie auf solche Art, daß er mit seinem Licht das Verständnis der geheimen Dinge aufdeckt, über die sie schreiben. Eben daher kommt es, daß wir selbst, wenn jene himmlische Glut in uns erkaltet ist, oft unsere eigenen Worte anstaunen und gar nicht erkennen. Manche sogar verstehen wir nicht in jenem Sinn, in dem sie der Genius eingegeben und diktiert hat. Nicht anders, glaube ich, ist es dem Plato ergangen, dessen Schriften von den Erklärern weit mehr Licht empfangen haben, als ihnen nach plebeiischem Urteil zukäme.“ Und eben wegen

dieses genialen Ursprungs unsrer besten Gedanken fügt Scaliger die Mahnung hinzu, „daß wir zum Schreiben und zum *Kommentieren* uns niemals anschicken sollen, wenn der Genius selber uns nicht dazu auffordert. Dieser spricht mit uns in unserem Innern doch unhörbar, indem er uns in unsrer Seele die weiten Gefilde der Gottheit weist. Er löst die Seele von den Diensten des Körpers, um Platz zu machen für Verrichtungen andrer Art. Deshalb hat auch nicht ganz vorschnell gesprochen, wer meint, der intellectus agens des Aristoteles — der *νοῦς ποιητικός* — sei dasselbe wie der Genius des Plato". Dies alles also ist vom guten Genius gesprochen; der böse Genius dagegen sei z. B. dem Brutus in der Gestalt des ermordeten Cäsar erschienen, in der Gestalt also eines Gespenstes.

Die mannigfaltigsten antiken Vorstellungen sind dem gelehrten Humanisten in diesen merkwürdigen Darlegungen zu einem Begriff zusammengeflossen, der in seiner Einheit dennoch nicht antik ist: im Genius vereinigt erscheinen hier die griechischen Dämonen, das Gespenst Cäsars, das Daimonion des Sokrates, als wichtigstes Element aber die platonische Enthusiasmuslehre und diese in direkter Anlehnung an jene Stelle der Apologie, wo von den gottbegeisterten Dichtern die Rede ist, die sich selber nicht verstehen (vgl. o. I. Teil S. 13). Auch die Erlösung der Seele aus den Banden der Körperlichkeit, eine Erlösung, die hier als Werk und Aufgabe des Genius bezeichnet wird, weist deutlich auf den Einfluß Platos hin. Und schließlich wird gar noch der *νοῦς ποιητικός* des Aristoteles hereingezogen, damit auch der zweite griechische Hauptphilosoph nicht zu kurz kommt *). Unverkennbar ist aber, daß Scaliger an den Genius ebenso buchstäblich glaubt wie an das Gespenst Cäsars, unverkennbar, daß das Genie bei ihm noch keineswegs zu einer bloßen Allegorie und Redensart herabgesunken ist.

---

*) Es wäre nicht uninteressant in den Kreisen der Platoniker und Aristoteliker der Renaissance nachzuforschen, wer eigentlich jener Philosoph ist, der den *νοῦς ποιητικός* des Aristoteles mit dem „Genius" Platos identifiziert, auf den Scaliger hier anspielt. Daß dieser Unbekannte schon das Wort Genius verwendet, ist jedoch keineswegs notwendig, denn Plato lehrt die Inspiration durch Gott und nicht durch den Genius oder Dämon.

So also sieht das heutige Genie im Anfangsstadium seiner Entwicklung aus. Der Genius erscheint hier noch als inspirierender Dämon der „göttlichen Ingenien“, so daß als seine Eltern die beiden in der Renaissance so beliebten Vorstellungen vom Enthusiasmus und vom Ingenium noch deutlich kennbar sind. Da durch eine merkwürdige Gedankenverschiebung der Genius an die Stelle Gottes getreten ist, der nach antiker Auffassung dem Dichter in heiligem Wahnsinn sein Werk eingibt, trägt der Geniebegriff schon in seinen Anfängen eine stark emotionale, ja halbreligiöse Färbung. Bemerkenswert ist es aber, wie wenig diese religionsartigen Vorstellungen mit dem Christentum zu tun haben, denn sie bleiben offenbar beschränkt auf einen recht grobkörnigen Glauben an Dämonen und Gespenster, der einige Schwungkraft nur aus dem Kult der „göttlichen Ingenien“ bezieht, d. h. aus einer Mischung des Personenkults der Renaissance mit der platonisierenden Idee von der Erlösung der Seele aus den Banden der Körperlichkeit. Da Scaliger überdies die Dunkelheit des genialen Gedankens betont, wird deutlich, wie von Anfang an durchaus irrationalistische Tendenzen den Geniebegriff erfüllen. Auch in einem gewissen Gegensatz zur erlernbaren Technik steht er dadurch schon bei Scaliger. Betont hat jedoch Scaliger diesen Gegensatz, der später im Geniebegriff des 18. Jhdt.s den Ausschlag gibt, keineswegs, denn unser Autor steht, wie wir schon wissen, durchaus auf Seite der Nachahmung und der Kunstregeln und bekämpft die Roheit des naturwüchsigen Ingeniums als plebeiisch. Besonders charakteristisch für den humanistisch gelehrten Theoretiker des beginnenden Barockstiles aber ist es, daß er den Genius als den unentbehrlichen Souffleurgeist auch des Kommentators auffaßt. Die Kommentatoren hatte schon der Plebeier *Aretino* mit der Lauge seines Hohnes übergossen, nur aus Kommentaren sein Wissen zu schöpfen, hatte schon der merkwürdig neuheitseifrige ältere *Picus* als unedel gebrandmarkt (vgl. unten S. 305), der Kampf gegen das ewige Kommentieren wird bei *Bruno*, bei *Huarte*, bei *Baco* wie ein roter Faden den antiphilologischen Aufstand des modernen naturwissenschaftlichen Geistes durchziehen. Von solchen um-

stürzlerischen Tendenzen ist die neue Regeletikette der aufstrebenden höfischen Poetik weit entfernt. Wenn auch Scaligers Kommentatorengenius kaum mehr bedeuten dürfte als eine gelehrte Weiterbildung des platonischen Gedankens, die Gottbesessenheit der Dichter färbe auch auf die Rhapsoden ab, die ihre Verse rezitieren und erklären, so erscheint er doch als eine Vorahnung des modernen Begriffes von der Kongenialität. Es ist eben auch Scaliger nicht einer, der Dichterwerke selber, sondern der *über* Dichterwerke schreibt: der vorläufig älteste Verkünder des Genies ist kein produzierender Dichter, sondern ein reflektierender Aesthetiker, rückwärts gewandter Theoretiker eines neuen Stils und überaus gelehrter philologischer Sammler.

Der Genius vor Scaliger.

Wie und wann hat sich nun die bei Scaliger schon eingetretene Verschmelzung von Ingenium, göttlicher Inspiration und Genius vorbereitet? Eine für die Chronologie recht aufschlußreiche Darlegung findet sich in der 1469 geschriebenen Verteidigung Platos des Kardinals *Bessario.* Bessario führt dort aus, Plato werde *divinus*, Aristoteles *daemonius* genannt, was von den Dämonen hergenommen sei, die bei Cicero lares, bei Apuleius bald lares, bald *genii* hießen. Das Beiwort dämonisch sei bei den Alten eine ehrenvolle Bezeichnung gewesen, entspreche aber nicht dem Christentum und werde von dem Namen göttlich ebenso übertroffen, wie die Naturdinge von Gott. Aristoteles heiße dämonisch, weil er am besten die sublunarische Region behandelt habe, „die man als den Wohnsitz des Dämonengeschlechts annahm". Plato dagegen heiße göttlich, weil er am besten über Gott und das Immaterielle philosophiert, sich durch die Verachtung alles Irdischen ausgezeichnet und die Seele von den Banden des Leibes gelöst habe [163]. *Beinahe* also erhält hier Aristoteles unter Umdeutung des antiken *δαιμόνιος* den Namen *genial*, dieser Name aber wird ganz buchstäblich geistergläubig aufgefaßt und deshalb dem Beiwort divinus als minder ehrenvoll untergeordnet. So deutlich Bessarios

Darlegung den Gedankenkreis kennzeichnet, aus dem der moderne Genius erwachsen ist, so deutlich beweist sie, daß 1469 an das Genie die Literaten noch nicht denken. Um 1480 dagegen, bei *Ficinus*, sehen wir Ingenium und Genius gleichfalls noch voneinander geschieden, aber doch schon näher aneinandergerückt. Ausgehend von der Unfähigkeit mancher Menschen, abstrakte Ideen zu fassen, gelangt Ficinus zu der Verschiedenheit der Ingenien und entwickelt die Lehre des Origenes und Plotin, nach der die Geburt des Menschen einen Sturz der Seele aus ihrer Reinheit in den „Lethestrom der Materie" bedeute. Je mehr sich die Seele der Materie zugewandt habe, desto weniger vom intellektuellen Licht behielte sie zurück: „Daher entspringt die große Verschiedenheit der Seelen nach *Ingenium* und Sitten. Hiezu tragen noch die den verschiedenen Gestirnen angepaßten Astralleiber — aetherea corpora — der Seelen bei. Und schließlich führt noch die Verschiedenheit der *Genien* die der Ingenien herbei" [164]. Welche geheimnisvollen Genien sind es, die hier das Ingenium des Menschen mitbestimmen sollen? Der astrologische Zusammenhang läßt kaum eine andere Deutung zu, als daß wir in ihnen die Geburtskonstellation lenkende *Sterngeister* erblicken *). Astrologische Vorstellungen also sind es offenbar, die durch ihre Verbreitung in der Spätrenaissance den antiken Genius zum Gegenstand von Spekulationen machen und in die Nähe des so beliebten Ingeniums rücken. Dagegen fehlt bei Ficinus noch der Genius als Inspirator, so sehr seine neuplatonisch gefärbte Materienverachtung sonst auch an die Scaligerstelle erinnert.

Und nun zu moderner klingenden Aeußerungen! Der Gedankenkreis des astro- und dämonologischen Aberglaubens erscheint bereits recht verwischt, wenn schon 1512 der jüngere *Picus* an Bembo schreibt, Celsus und Columella hätten nicht nachgeahmt, sondern seien „ihrem *Genius* und ihrer natürlichen Neigung" gefolgt, ja, der Geburtsdämon ist bei ihm vom Ingenium sprachlich kaum mehr zu unterscheiden, wenn

*) Auch *Paracelsus* kennt die individualitätsbestimmenden Sterngeister, die aber bei ihm merkwürdigerweise nicht genii, sondern fatum heißen (Werke, Straßburg 1603, II, 36).

er die Mahnung nicht gegen seine Natur zu schreiben, in die Worte kleidet, man dürfe den „*Genius* nicht umkehren" *). Stärker schimmert dagegen noch die okkultistisch-astrale Bedeutung des Genius 1528 im Ciceronianus des *Erasmus* durch. Erasmus spricht von dem in guten Schriften „auch jetzt noch atmenden Geist, jenem *Genius*, der eine eigenartige und *geheimnisvolle* Energie beisteuert"; er warnt den Schriftsteller ciceronianisch zu schreiben, „dessen *Genius* heftig vor dem Ciceros zurückschaudert"; er erklärt die literarischen Zu- und Abneigungen der verschiedenen Leser daraus, „wie einen jeden der verwandte oder fremde *Genius* anzieht oder abstößt" — zwei Stellen die offenbar die Urbedeutung des Wortes kongenial enthalten — und er warnt schließlich davor, Cicero derart nachzuahmen, daß man dabei „von seinem *Genius* sich entfernt" **). In all diesen Stellen haben wir den Genius als den mehr oder weniger ernst genommenen Dämon angetroffen, der die individuelle Eigenart des Menschen verursacht oder bloß personifiziert. In etwas anderer Bedeutung taucht dagegen der Genius 1547 in einem Gedicht auf den Tod Bembos auf. Unter Aneinanderreihung von allerlei horazischen Floskeln erzählt dort der anonyme Literat, die Schar der Dichter habe begonnen, dem *Genius* des Heros Bembo in Klagegedichten die letzte Ehre zu erweisen***). Die Aehnlichkeit mit dem modernen Sprachgebrauch ist jedoch hier wohl nur eine scheinbare, denn die überragende Größe Bembos ist vor allem durch das Beiwort Heros ausgedrückt: der beigefügte Genius bedeutet kaum viel mehr als die abgeschiedene Seele des Dichters.

Um die Mitte des 16. Jhdt.s tritt dann der Genius etwas häufiger und bisweilen schon in ein wenig abgeschliffener Bedeutung auf. Bei *Fracastoro* z. B. († 1553), von dessen pla-

*) genium propensionemque naturae eorum quisque sequebatur. Opera, Basel 1601, II, 124. — genium invertendum non esse, ebd. S. 139.

**) mens illa spirans etiamnum in scriptis, genius ille peculiarem et arcanam adferens energiam, Opera, Basel 1540, I, 829 — cuius genius vehementer abhorreat a genio Ciceronis I, 838 — prout quemque genius cognatus aut alienus vel conciliat vel abducit I, 858 — ut a suo recedat genio I, 861.

***) Indigetis genio Bembi cum turba pararet Vatum flebilibus solvere iusta modis usf. Bembo, Opera, Basel undatiert, III, 188.

tonisierenden Neigungen wir schon gehört haben, ist einmal von „Natur und *Genius*“ verschiedener Menschenklassen in einem Tonfall die Rede, der ohne weiteres die Uebersetzung „Eigenart“ erlauben würde; freilich heißt es gleich danach, die Dichter würden von einem ähnlichen Genius *besessen* wie die Philosophen, was wieder etwas metaphysischer klingt *). Der Portugiese *Hollanda* wieder meint von den Malern, die Menschen von *Ingenium* brächten aus eigenem von Geburt ab Liebe zu dem mit, wozu sie veranlagt seien und was ihrem *Genius* entspreche — eine recht farblose Bemerkung **). Sein Landsmann dagegen, der Literat *Georgius Coelius*, der Hollanda andichtet, schließt seine üblichen Unsterblichkeitsprophezeiungen mit der wiederum etwas neuplatonischen Tirade, der Künstlerruhm Hollandas beweise, wie der *Genius* die Materie durchleuchte***). Auch *Vasari* rühmt einmal von Raffael, in seiner Nähe seien alle sonst so zanksüchtigen Künstler einig gewesen und erklärte dies aus dem „*Genius* seiner guten Natur“ †), eine Erklärung, die sicher irrational, wenn nicht gar metaphysisch gemeint ist. Dieselbe Zusammenstellung „*Genius* der Naturanlage“ kennt auch *Giovio.* Er meint einmal, es gebe zwei Wege zur Gloria; der eine führe über mühsames Studium, auf dem anderen führe leicht der Genius der Naturanlage. Ist dieser Führer von Giovio noch deutlich als persönlicher Dämon gefühlt worden? Es läßt sich schwer entscheiden, jedenfalls aber ist die dämonische Auffassung schon ziemlich verblaßt, wenn Giovio ein andermal berichtet, wie einige Humanisten danach gestrebt hätten, in ihrem Stil eine eigene, ihre Geistesart widerspiegelnde Note aus dem *Genius* ihrer Natur auszubilden ††). Ein Nach-

---

*) Aliorum quorundam naturas et genios referamus, näml. der Mathematiker, Redner, Musiker, Künstler und Spaßmacher. Opera, Genf 1637, I, 505. — Non dissimili tenentur genio, ebd. I, 506.

**) os de engenho ja trazem do seu proprio quando nascem . . . . . amor aquillo que sao inclinados e que lhes pede o seu genio. Quellenschriften, N. F. IX. S. 32.

***) Sic honor artificis superat cum laude nitente Altius illustrat materiam genius, ebd. S. LXXII.

†) dal genio della sua buona natura, a. a. O. IV, 384.

††) quo naturae genius facile ducit. El. vir. bell. virt. ill., Basel 1561, S. 5.

ahmer Giovios, der englische Historiker *George Lily* († 1559) spricht in seiner Sammlung englischer Berühmtheiten gleichfalls einmal vom Genius: von den Epigrammen des Thomas Morus nämlich meint er, sie seien bei ihrer Erfindung und der Feinheit ihrer Sentenzen mit einem gewissen glücklichen *Genius* geschrieben *). Es klingt dies, als wären die Epigramme unter einem glücklichen Stern, durch eine glückliche Eingebung entstanden gedacht.

Die Wurzeln des modernen Genius.

Im ganzen ist der moderne Genius bei diesen seinen ältesten Verkündern noch vorwiegend metaphysisch aufgefaßt. Von den 11 Schriftstellern vor Scaliger, die wir angeführt haben, sind 3, Bessario, Ficinus und Picus, ausgesprochene Platoniker und auch das Epigramm des Coelho zeigt deutlich neuplatonischen Einschlag. Kein einziges Mal wird ein Mensch selber als Genius bezeichnet, sondern der Genius wird dem Menschen stets nur zugeteilt. Auch dort, wo der Genius ohne sonderlich metaphysische Tönung bloß die individuelle Eigenart bezeichnet, ist er doch sprachlich behandelt wie ein persönliches und lebendiges Wesen: an 7 von den 15 angeführten Stellen **) ist er Subjekt einer Tätigkeit — er führt herbei, steuert bei, schaudert, zieht an, hält besetzt, durchleuchtet und leitet —, die übrigen Stellen legen eine solche persönliche Deutung mehr oder weniger nahe, nur die eine Picusstelle — der Genius wird umgekehrt — steht zu ihr beinahe im Widerspruch. Wo der Genius als wertvoll und heilig behandelt ist, umwittern ihn die ehrfürchtigen Schauer des Seelenglaubens oder der orphisch-platonischen Materienverachtung: es ist nicht das weltliche Gloriaideal, das ihn über

— aliquid in stylo proprium, quod peculiarem ex certa nota mentis effigiem referret, ex naturae genio effinxisse. El. doct. vir. über Naugerius.

*) inventione et sententiarum argutia felici quodam genio conscripta. Virorum aliquot in Britannia, qui nostro seculo eruditione et doctrina clari memorabilesque feruntur, elogia; abgedruckt bei *Jovius*: Descriptiones quotquot exstant regionum, Basel 1571, S. 102.

**) Bessario und Ficinus, die den „modernen" Genius ja noch nicht kennen, sind hier nicht mitgezählt.

den Alltag erhebt, denn noch nirgends wird er als Sondermitgift der Natur bloß auf hervorragende Einzelmenschen deutlich beschränkt. Trotzdem ist es leicht verständlich, daß sich Fäden zu dem Personen- und Ingenienkult bald hinüberspinnen. Bei Scaliger haben wir solche Verflechtungen schon angetroffen, noch aufschlußreicher für den allmählichen Uebergang vom allgemein menschlichen Genius zum Genius der Berühmtheiten aber ist eine Stelle bei seinem Zeitgenossen *Cardanus.* Cardanus nämlich meint, es gebe vier Dinge, die über die Vernunft gingen, den Genius, das Fatum, die Sterne und die Fortuna. Sehr interessant ist es nun, wie der abergläubische und ehrgeizige Arzt an den Sternen und dem Fatum es ausdrücklich problematisch findet, ob sie „für alle Menschen oder für keinen" Geltung hätten, an den Genius und die Fortuna aber das ganz andre Problem knüpft, ob sie „vielleicht nur einigen" zukämen. Ueber den Genius selber versichert er: „Ich glaube, daß er existiert hat, denn *ich* habe ihn. Sokrates und Plotin hatten ihn offenkundig." Auch Cäsar, Augustus und andre antike Größen, ebenso Synesius, „obwohl er Christ war", hätten einen Genius besessen. „Ob ihn alle Menschen haben, oder ob er *nur den großen Männern* zukommt, ist zweifelhaft, ebenso, ob er jene *über die anderen hervorragen* macht, zu denen er kommt. Sicher ist, daß er lehrt, mit geheimen Stacheln antreibt, zurückhält, Seelenkräfte vermehrt — animos addere — und unterrichtet" [165]. Der spiritus familiaris des Cardano ist hier auf dem Umweg über die Eitelkeit des Renaissancecharlatans, der antike Autoritäten als Schicksalsgenossen zitiert, im Begriffe, in den modernen Genius der Berühmtheiten überzugehen.

Im ganzen ist der Werdegang des modernen Genius wohl klar geworden. Sowohl die allgemeine Zeitsitte des Antikisierens als der neu aufflammende astro- und dämonologische Aberglaube machen die Spätrenaissance geneigt, den antiken Genius als Urheber oder halbmetaphysische Personifikation der individuellen Eigenart wieder aufzugreifen. Die Schauer des Uebersinnlichen, die ihn umwittern, machen ihn überdies geeignet — und dies ist das eigentlich unantike Element — in den Gloria- und Ingenienkult der Renaissance einzu-

fließen, denn dieser war, wie wir gesehen haben, im 16. Jhdt. auch von anderen metaphysischen Bestandteilen schon reichlichst durchsetzt. Insbesondere konnte er — und auch dies ist wieder unantik und anscheinend zum erstenmal bei Scaliger nachzuweisen — mit dem wichtigsten Bestandteil der Ingeniumsmetaphysik, der Enthusiasmuslehre, verschmelzen. Wenn wir aber fragen, wieso diese Umdeutungen und Verschmelzungen nicht schon in der ja gleichfalls gloriabegeisterten Antike stattgefunden haben, so ist die Antwort unschwer zu finden: die *antiken* Dämonen und Genien wurzeln durchaus noch im lebendigen Glauben des Volkes, erst in der christlichen Renaissance dagegen ist der Genius zum Bestandteil einer bloß gelehrten Literatenmythologie geworden und dadurch erst konnte er in die unmittelbare Nachbarschaft der Ingeniumsmetaphysik und der dichterischen Inspiration geraten. So sind dem Genius in der Renaissance, abgesehen von der geänderten Gefühlstönung, zu der antiken noch drei weitere Bedeutungen zugewachsen: wie das Ingenium bezeichnet er jetzt erstens die angeborene Anlage aller Menschen, zweitens im eminenten Sinn die hervorragende, besonders irrationale Anlage der hervorragenden Menschen, drittens aber ist er der inspirierende Dämon der Dichter und andern Berühmtheiten.

Entstehungszeit.

Ueber den Zeitpunkt dieses Bedeutungszuwachses und -wandels gestatten schon die bisher angeführten Stellen immerhin einige Vermutungen. Bei Ficinus um 1480 war von der neuen Bedeutung des Genius noch keine Spur zu merken, die nach ihm bis zu Cardan und Scaliger angeführten 11 Autoren bzw. 17 Stellen aber sind die einzigen Zeugnisse für die Wandlung des Genius, die uns die Durchsicht eines zwar nicht vollständigen aber doch recht umfangreichen Materials liefern konnte. Nun entstammen sie alle erst dem 16. Jhdt. Wenn also auch andere und vielleicht sogar ältere Zeugnisse noch zu finden sein mögen, so ist doch jedenfalls auch im 16. Jhdt. der „modern" gebrauchte Genius noch recht

selten anzutreffen, ganz unverhältnismäßig seltener insbesondere als das immer wieder zu Tode gehetzte Schlagwort vom Ingenium. Als vorläufiger Ersatz für eine wirklich erschöpfende Statistik des Sprachgebrauchs aber mag der 1528 erschienene Cortegiano mit seinen zahlreichen Uebersetzungen einstweilen gute Dienste leisten. Für einen solchen Vergleich ist die Schrift des Castiglione deshalb besonders geeignet, weil sie — ohne selber anscheinend das Wort Genius zu kennen — überaus häufig von der individuellen Eigenart des Menschen spricht und sich so die Gelegenheit bietet, die mannigfaltigen Ausdrücke des italienischen Originals für die Anlage, das Ingenium, die Neigungen und den Instinkt des Menschen mit den Ausdrucksweisen sämtlicher europäischer Kultursprachen nach Jahreszahlen geordnet zu vergleichen. Auf diesem philologischen Wege also ergibt sich *), daß der

---

*) Die verglichenen Ausgaben sind: 1. Il Cortegiano, Venedig 1528, Aldus, unpaginiert. — 2. dass. revisto per M. Lodovico *Dolce*, Venedig 1565, foliiert. — 3. Librolla Mado el Cortesa, übers. von *Boscan*, Enueres en casa de Martin Nucio, 1544, foliiert. — 4. Les quatre liures du Courtisan, reduict de langue Italicque en Françoys, 1540, ohne Ort, foliiert. — 5. Der Hofmann usw. in unsere Teutsche Sprach transferiert durch Joh. Engelb. *Noyse*, Dilingen bei Wager 1593, foliiert (übers. direkt aus dem Ital. vgl. Vorrede). — 6. Hofmann. Ein schön holdselig Buch, in welscher Sprach der Cortegiano usw. nunmehr in schlecht Teutsch durch Laurentzen *Kratzer*, Mautzaler zu Burckhausen transferiert, 1565, ohne Ort, foliiert. — 7. Baldessaris Castilionis de Aulico, Ioanne *Ricio* Annoberensi interprete liber primus, Argentorati bei Bernh. Jobsius, 1577, paginiert. — 8. B. Castilionis de curia sive aulico libri IV interprete Balth. *Clerke*, quibus accessit de aula dialogus Gulielmi Insulani Menapii, Frankf. 1606, paginiert (enthält den Nachdruck der Clerkeschen Uebersetzung, London 1571, wie aus dem Wiederabdruck sämtlicher Widmungen und Vorreden mit der Datierung 1571 hervorgeht). — 9. Il Cortegiano or the Courtier, ital. u. engl. hrsg. v. *A. P. Castiglione* of the same family, London 1727.

Die verglichenen Stellen sind: I.: 1. alla via che l'*ingegno* loro e la natural *disposition* gl' inclina, Bogen C 11. — 2. dass. fol. 38 — 3. a que su *ingenio* y natural *disposicion* los inclina, fol. 43. — 4. au chemin ou leur *couraige* et naturelle *disposition* les encline fol. 44 (Druckfehler! richtig fol. 46). — 5. auff den Weg, auf wellichen ihr *ingenium* und natürliche *disposition* sie laitet, fol. 57 verso. — 6. auf denselben Weg, dahin jnen ihr eigen *ingenium*, *natur* und *empfindligkeit* richten, fol. 64 verso. — 7. ut eam viam ineant, ad quam suapte *natura* intendant ac ferantur. S. 112. — 8. quo *natura* unum-

Genius in den Cortegianoübersetzungen anscheinend zum erstenmal in einer lateinischen Uebersetzung von der Hand eines Engländers aus dem Jahre 1571 auftaucht u. zw. an einer Stelle, wo das italienische Original noch vom Instinkt des Menschen, dem instinto proprio spricht. Ebenso drückt sich an der gleichen Stelle eine englische Uebersetzung von 1727 aus — was für das 18. Jhdt. weiter nicht verwunderlich ist. Eine zweite lateinische, eine spanische, eine französische und zwei deutsche Uebersetzungen aus dem 16. Jhdt. dagegen kennen den Genius ebensowenig wie Castiglione selber. Von Interesse ist es besonders auch, mit welchem Wort die *französische* Uebersetzung das Ingenium ausdrückt, denn die französische Sprache kennt ja kein genaues Analogon zu dem italienischen ingegno, dem spanischen ingenio. Der Vergleich aber zeigt, daß der Franzose des 16. Jhdts. das italienische ingegno nicht etwa mit génie wiedergibt, sondern mit den Worten couraige oder esperit. Der Engländer dagegen ver-

---

quodque vocat, S. 66. 9. the Way to which their natural *Inclination* and *Genius* leads them, S. 70.

II.: 1. non niego che le opinioni et gli *ingegni* de gli huomini non siano diversi, Bogen C 11. — 2. dass. fol. 38 v. — 3. las *inclinaciones* y *ingenios* delos hombres diferentes 43 v. 4. que les *oppinions* et *esperitz* des hommes soient differentz 46 v. — 5. daß die *mainungen* und *ingenia* der Menschen mancherley sein 58 v. - 6. dass die *mainungen*, *opinionen* und *sinnreichheiten* unter den Menschen different und mancherley *gemüts* sind 65 v. — 7. *opiniones* atque *ingenia* hominum diversa inter se esse 114/15. — 8. varia esse hominum *ingenia* et dissidentes inter sese *opiniones* 67. 9. the *sentiments* and *dispositions* of men to be very different 71.

III.: 1. che ogn'uno si accomoda all' *instinto suo* proprio, Bogen C 11. — 2. dass. 38 v. — 3. aplicar a su natural *instinto* 43 v. - 4. que chascun s' accomode a sa propre *inclination* 46 v. - 5. ein jeder nach seinem aignen und natürlichen *eingeben* und *antrieb* 58 v. 59. — 6. daß sich ein jeder seiner natürlichen habenden *anraitzung* accomodier 65 v. 7. tamquam ducem *instinctum* esse sequendum naturalem 115. - - 8. necesse est *genium* quisque suum . . . . . obnixe insequatur 67. 9. every one should pursue his own natural *genius* 71.

IV. persönlich gebraucht von Schriftstellern: 1. cosi nobili *ingegni* possano mai trovar . . . . Bogen C 11. — 2. dass. 38. — 3. tan altos y tam maravillosos *ingenios* 43 v. — 4. des nobles *esperitz* 46 v. — 5. so edle *Ingenia* 58. 6. so vil Edler *ingenium* (sic! Plural) 65. - - 7. illustria *ingenia* 114. 8. praeclarissima *ingenia* 66. — 9. excellent *Wits* 71.

wendet für das Ingenium gleichbedeutend die Worte genius und wit. Der Cortegiano und seine Uebersetzungen würden also dafür sprechen, daß der Genius als Personifikation der individuellen Eigenart etwa zwischen 1528 und 1571, d. h. *um die Mitte des 16. Jahrhunderts* in den Sprachgebrauch u. zw. zunächst recht langsam einzudringen beginnt — eine Datierung, zu der die vorher angeführten Stellen aufs beste passen.

Spätere Fortentwicklung.

Am besten ließe sich der Genius mit dem deutschen Worte „Geist" wiedergeben, einem Wort, das ja gleichfalls zunächst metaphysische Bedeutung hat, sodann die menschliche Anlage, besonders die hervorragende bezeichnet — jemand *hat* Geist — und schließlich zur Bezeichnung des Menschen selber — jemand *ist* ein großer, ein mittelmäßiger, ein unbedeutender Geist — übergeht. Die ähnliche sprachgeschichtliche Entwicklung des Genies überschreitet indes schon die zeitlichen Grenzen, die sich der vorliegende Band unserer Untersuchung gesteckt hat, und kann deshalb hier nur angedeutet werden.

Ueber den *italienischen* Sprachgebrauch zunächst kann uns das Wörterbuch der *Crusca* unterrichten. Leider lassen sich die 38 verschiedenen Bedeutungen des Genius, die dort unterschieden werden, teilweise so wenig deutlich gegeneinander abgrenzen, daß ihre große Zahl die Entwicklung eher etwas unübersichtlich macht. Nach der Crusca also dringt der Genius als Personifikation der individuellen Geistesart und Begabung im 16. Jhdt. ins Italienische ein. Von den zahlreich angeführten Stellen dürfte als älteste eine von *Berni* († 1535) hier in Betracht kommen, die halbastrologisch die Freundschaft zweier Menschen aus der Sympathie ihrer Genien erklärt, als zeitlich nächste folgt eine Stelle aus einem Lustspiel des *Caro* (um 1545), die den Genius eines Menschen vor etwas zurückschaudern läßt [166]. Farbloser findet sich dann der Genius als Bezeichnung der persönlichen Geistesart z. B. bei Paolo Paruto (1540—98) und in den Briefen Tassos

(1588) [167]. Im 17. Jhdt. wird er häufiger, taucht er z. B. auf bei Galilei († 1642) [168], bei Toricelli (1647) [169], bei Magalotti (1637—1712) und Salvini (1653—1729) [170]. Dabei entschwindet die metaphysische Tönung — noch Toricelli spricht von mio corpo und mio genio als Gegensätzen —, die weltlich wertende Schattierung verstärkt sich, bis schließlich das im 18. Jhdt. so verbreitete Genie erreicht ist [171]. Auch hervorragende Menschen selber werden seit Ende des 17. Jhdt.s mit steigender Häufigkeit Genius genannt [172].

Ueber die Entwicklung des Genius in *Frankreich* läßt sich einiges aus dem Wörterbuch von *Littré* entnehmen. Sprachgeschichtlich am merkwürdigsten ist dort eine alte Stelle aus dem 16. Jhdt. die den Connetable du Guesclin „un génie de ce charactère", nennt, also einen Menschen selber, aber ohne wertende Bedeutung, als Genius bezeichnet. Im ganzen unterscheidet Littré 7 Bedeutungen, deren drei erste rein dämonologischer Art sind. Die vierte bezieht sich dann auf die angeborene Begabung, die fünfte auf das überragende Talent, die sechste nennt Menschen selber ein Genie und die siebente bezeichnet die individuelle Eigenart. Die angeführten Stellen zeigen das Genie in all diesen Bedeutungen schon im 17. Jhdt., zur Zeit des Corneille, Racine, Labruyère, Lafontaine, Boileau, Lesage usw, recht verbreitet, eine Verbreitung, die sich im 18. Jhdt. bekanntlich noch bedeutend steigert. Am spätesten scheint sich der wertende Nebensinn des Genies entwickelt zu haben, zur vollen Entfaltung jedenfalls ist er erst im 18. Jhdt. gelangt. Noch im 17. Jhdt. dagegen ist häufig von einem mittelmäßigen, einem unbedeutenden Genie die Rede und auch Menschen selber werden noch am Anfang des 18., z. B. von *Lesage*, kleine und armselige Genies genannt [173]. Sehr auffällig ist es ferner, wie schnell in Frankreich die metaphysische Grundbedeutung vergessen wurde. Schon *Boileau* spricht von einem Genie, das von Apollo inspiriert *wird* [174], also der Rolle des selber inspirierenden Souffleurgeistes schon längst entwachsen ist.

Ueber den *spanischen* Sprachgebrauch sei hier nur soviel bemerkt, daß sich am Anfang des 17. Jhdt.s bei *Gracian* († 1658) der Genius als Bezeichnung der Begabung und

Geistesart schon findet [175], während ihn *Huarte* (1575) noch nicht zu kennen scheint. Ja, Gracian stellt ingenio und genio bisweilen nebeneinander *), einmal sogar kontrastierend: er nennt sie Brüder, aber doch verschieden, gleich wichtig aber doch nicht immer vereinigt, der Gleichklang der Worte — la misma denominacion — dürfe darüber nicht hinwegtäuschen [176]. Soweit sich über den Unterschied Klarheit gewinnen läßt, scheint Gracian den Genius *über* das Ingenium gestellt zu haben. Einmal, meint er, der Verstand reiche nicht hin, es sei auch Genius erforderlich, ein andermal spricht er gar vom genialen Genius, womit aber nur ein jovialer, ein heiterer Charakter bezeichnet werden soll **).

Ueber den *englischen* Sprachgebrauch schließlich läßt sich aus dem ausgezeichneten Wörterbuch von *Murray* ein klarer Ueberblick gewinnen. Murray verzeichnet 6 Bedeutungen von Genius, deren erste beiden dämonologisch sind. Zur dritten Bedeutung „individuelle Anlage" verzeichnet er schon aus dem 16. Jhdt. zwei noch etwas metaphysisch schillernde Stellen bei *Sidney* (1581) und *Ben Jonson* (1599), zur vierten, „Begabung" dagegen reichen Murrays älteste Belegstellen — *Evelyn*, 1662 und Sir *T. Browne*, 1643 — nur ins 17. Jhdt. zurück. Die fünfte, wertende Bedeutung, die sich auf die überragende Begabung bezieht, entwickelt sich erst im 18. Jhdt. in der eigentlichen „Geniezeit". Murray verweist auf den interessanten Umstand, daß *Johnsons* Wörterbuch von 1755 den Genius in wertender Bedeutung noch nicht kennt und führt selber als älteste Belegstelle für ihn einen Satz von *Fielding* an (1749). Eine Bildung erst des beginnenden 18. Jhdt.s ist auch die sechste, persönliche Bedeutung, die den überragenden Menschen selber als Genius bezeichnet

---

*) Oraculo manual Nr. 2 (*Gracian*, Obras, Amberes 1702, II, 245): genio y ingenio. *Amelot de la Houssaie*, L' homme de Cour, Lyon 1691 übersetzt: l' esprit et le génie. Danach übersetzt *Silentes* (Augspurg, 1715): der Verstand und die natürliche Geschicklichkeit. — Ebd. Nr. 89 (II, 260): en el genio, en el ingenio. *Amelot*: son génie, son esprit.

**) Orac. Man. Nr. 2: no basta lo entendido, desease lo genial. Amelot: ce n'est pas assez d'avoir bon entendement, il faut encore du génie. — Orac. Man. Nr. 79 (II, 258): genio genial. Amelot: l'humeur jovial.

und zu der als älteste Belegstellen bei Murray Sätze von *Dryden* (1697) und *Addison* (1711) angeführt werden. Am interessantesten aber sind vielleicht die Schlüsse, die sich aus dem englischen Sprachgebrauch über das wahre Vaterland des Genius ziehen lassen. Wenn Murray vier englische Belegstellen aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdt.s verzeichnet, die den Genius in Gestalt des französischen Fremdwortes génie anführen, wenn er zwei Stellen vom Anfang des 17., ja noch vom Anfang des 18. Jhdt.s registriert, die das italienisch-spanische Fremdwort genio verwenden [177], so ist unzweifelhaft bewiesen, daß die eigentliche Heimat des Genius in romanischen Ländern zu suchen ist.

Schließlich sei noch erwähnt, daß, wie Murray gleichfalls anführt, am Anfang des 17. Jhdt.s der Ausdruck geniality soviel bedeuten kann, wie Heiterkeit und Frohsinn. Dabei mag z. T. noch der Sinn des antiken genialis nachwirken, anderseits aber hat sich hier wie bei verwandten italienischen, spanischen und französischen Schattierungen des Genius ein ähnlicher Bedeutungswandel zum Heiteren vollzogen, wie bei den Worten Humor, wit, esprit, Witz und Geist, die ja alle mit Ingenium und Genius beinahe gleichbedeutend sind. An diesem Bedeutungswandel mag nicht zuletzt die barocke Freude an Concepto und Sentenz beteiligt gewesen sein, denn dem höfisch gefärbten Persönlichkeitsideal des 17. Jhdt.s muß die Beherrschung des geistvoll-komplizierten Hofstils als wesentlicher Bestandteil jeder höheren Begabung erscheinen. Eines nämlich dürfen wir nicht vergessen: der am Ende des 16. Jhdt.s erstehende Genius ist noch lange nicht das herrschende Persönlichkeitsideal der Zeit. Der Hofmann Castigliones, der Hof- und Staatsmann Gracians und der bel esprit sind es, die, einander ablösend, bis zum 18. Jhdt. das Genie ganz in den Hintergrund drängen. Erst nach dem Verblassen all dieser höfisch-adeligen Persönlichkeitsideale steigt am Anfang des 18. Jhdt.s das Persönlichkeitsideal literarisch-bürgerlicher Schichten machtvoll empor, tritt das Genie seine Weltherrschaft an, die in unseren Tagen noch ihr Ende nicht gefunden hat.

Schluß:

Auf- und absteigende Schichten in der Renaissance. Die Geschichte als Gesetzeswissenschaft. Gesetze in der Entwicklung des Geniebegriffs.

Unsere Untersuchung ist zu ihrem Abschluß gelangt. Wir haben die Ruhmesideale der Renaissance kennengelernt, die verschiedenen Gruppen der Renaissanceberühmtheiten einzeln untersucht und nach der Art, wie man sie zusammenzufassen pflegte, studiert, haben die Vorstellungen über Nach- und Mitwelt, die Nachahmung und das Ingenium in ihrer Entwicklung verfolgt und schließlich sprachgeschichtlich den Werdegang des Genius festzustellen gesucht. Wie all diese Einzelentwicklungen und Einzelvorstellungen sich in den gewaltigen Prozeß der Geschichte eingliedern, wie sie gesetzlich verknüpft sind mit den sich nach ihren geschichtlichen Ursachen vollziehenden Umbildungen der Gesellschaft, haben wir zusammenfassend nunmehr zu überschauen. Noch einmal müssen wir zu diesem Behuf etwas weiter ausholen und die übereinandergelagerten Gesellschaftsschichten zu sondern versuchen, aus deren Auf- und Abstieg sich die Renaissanceentwicklung zusammensetzt. Nur als Teilerscheinung in dem Widerspiel absterbender und jugendlich aufstrebender Gesellschaftsschichten nämlich wird sich, wie wohl jede historische Erscheinung, auch die Entwicklung des Geniebegriffes gesetzlich verstehen und erklären lassen. Mit einem Ueberblick über altersmüde und jugendmutige Stimmungen in der Renaissance sei deshalb unser letzter und wichtigster Abschnitt eingeleitet.

Alters- und Jugendgefühle.

Sehr auffällig ist es, daß eine gewisse Zeitmüdigkeit schon bei dem „ersten Humanisten", schon bei *Petrarca* auftritt; die Vorwürfe, die er gegen die Gegenwart wegen ihres Mangels an wahrer Größe und wahren Mäzenen, wegen ihrer Undankbarkeit gerade gegen die trefflichen Menschen erhebt, haben

wir ja schon kennengelernt [1]. Ja, selbst in ganz zufälligen Nebenbemerkungen und Abschweifungen — die vielleicht um so beweiskräftiger für seine Stimmung sind — beklagt sich Petrarca über die virtutum huius aetatis inopia, über den Mangel an trefflichen Menschen in der Gegenwart [2]. Petrarca muß wirklich den Glanz der Antike, den beklagenswerten Zustand der Gegenwart als ein Problem empfunden haben, denn er hat in seiner Trostschrift De remediis ein eigenes Kapitel, „der Erwartung besserer Zeiten" gewidmet, ein Kapitel das charakteristischerweise den Klagen keine Lobpreisungen der Gegenwart, sondern nur das schwächliche Argument von der Gleichheit aller Zeiten entgegenstellt [3]. Daß Petrarca übrigens in der Beurteilung der Gegenwart, wie überall, auch anders kann und gelegentlich gegen unfruchtbare Gegenwartsverächter und Lobpreiser der Vergangenheit loszieht, besagt wohl wenig [4]. Ganz ähnliche Klagen über die Gegenwart — il presente mondo —, über die heutige Verderbtheit mischen sich auch in *Boccaccios* Deklamationen gegen die undankbare Vaterstadt Dantes, ja sogar eine Prophezeiung künftigen Untergangs glaubt der Dantebiograph auf Grund des Verhaltens der Florentiner aussprechen zu können [5]. Recht merkwürdig ist es aber, daß Boccaccio viel gegenwartsfrohere Töne anstimmt, sobald er das literarische Prunkgewand ablegt, sobald er vor allem auf *Maler* zu sprechen kommt. Meint doch das Decamerone, Giotto — der übrigens schon seit zwanzig Jahren zu den Toten zählte — habe die Kunst, die durch viele Jahrhunderte unter dem Unverstand der Menschen begraben gewesen sei, wieder ans Licht gezogen [6]. Noch *Dante*, der von dem „süßen *neuen* Stil" der zeitgenössischen Dichterschule gesprochen hatte [7], hatte diese jugendliche Einstellung auch gegenüber der Literatur, noch *Giovanni Villani*, der Kaufmann und Chronist, hatte 1300 seine Vaterstadt Florenz als „Tochter Roms" gefühlt, „die im Aufstieg und der Erwartung großer Dinge ist wie Rom im Abstieg" [8]. Den humanistischen Literaten jedoch scheint solcher Jugendmut schon im 14. Jahrhundert ziemlich abhanden gekommen zu sein.

Die greisenhafte Zeitstimmung schon der Humanisten des

14. und angehenden 15. Jahrhunderts ist in der Tat höchst erstaunlich. „Nichts Neues bilden wir", erklärt *Salutati*, „sondern die neuen Gewänder, die wir liefern, setzen wir gleich Flickschneidern aus antiken Lappen zusammen. Voreinst schon wurde gesagt: ‚Gar nichts haben bei uns unversucht gelassen die Dichter' *), was sie aber damals gelassen hatten, das haben die folgenden Jahrhunderte an sich gerissen" [9]. Die Gegenwart, meint ähnlich *Bruni* [10], sei für Redner höchst unergiebig; „wir sind bloße Diminutivmenschen — homunculi; wenn uns selbst die geistige Größe nicht fehlen würde, fehlt uns doch der Stoff zur Gloria" **). Daß bei den Humanisten die Zeitfremdheit bald in Volksfremdheit übergeht, daß sie schon im 14. Jahrhundert von der italienischen Sprache und Literatur sich verächtlich abkehren, bedarf als selbstverständlich und allbekannt keiner weiteren Ausführungen. Auf die soziale Orientierung dieser humanistischen Literaten wirft es dabei ein helles Licht, wenn das verachtete Italienisch einfach als Volgare, als Pöbelsprache, bezeichnet wird.

Für das Volgare als Literatursprache hat sich um die Mitte des 15. Jhdt.s bekanntlich erst wieder *Alberti* in Tat und Schrift eingesetzt: es ist also wieder ein — freilich durchaus literarisierter — Künstler-Ingenieur und Erfinder, der die volksfremde Standesideologie der Literaten durchbricht — und zugleich auch gegenwartsfrohere Töne anschlägt. „Ich pflegte mich zu wundern und zu betrüben", sagt Alberti in der Widmung zu seinem Malereitraktat [11], „daß so viele gute und göttliche Künste und Wissenschaften, die in den höchst trefflichen vergangenen Zeiten des Altertums häufig waren, heutzutage fehlen und gleichsam ganz verlorengegangen sind; Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Redner, Auguren und ähnliche edle und wunderbare Intellekte finden sich heute höchst selten und kaum zu loben. Daher vermutete ich, *insoferne ich solches von vielen gehört hatte*, die Natur sei schon alt und müde und bringe wie keine

*) Horaz, ad Pisones 285.

**) Von den *ἀνθρωπίσκοι* der Gegenwart schrieb 1462 auch Bessario. Vgl. oben S. 230.

Riesen mehr, so auch keine Ingenien hervor, wie sie solche in ihren gleichsam jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten zahlreich und wundervoll erzeugt hatte". Wer anders als humanistische Literaten können hier Albertis epigonische Gewährsmänner gewesen sein? Nun aber erfolgt plötzlich eine Schwenkung: „In vielen, vor allem aber in dir", fährt nämlich das Brunellesco gewidmete Vorwort fort [12], „und in unserem Freund, dem Bildhauer Donato, wohnt ein Ingenium für alles Ruhmvolle, das nicht nachzusetzen ist einem der Alten und in diesen Künsten Berühmten". Ja, der Ruhm der Gegenwart sei sogar viel *größer* als der des Altertums, weil sie ohne Lehrmeister und Vorbilder „noch nie gesagte und gesehene Künste und Wissenschaften" hervorgebracht habe; von einem Werk gleich dem Florentiner Dom z. B. hätten die Alten „nichts gewußt und nichts verstanden". „Deshalb fahre nur fort, zu erfinden — truovare — und von Tag zu Tag Dinge zu machen, durch die sich dein wunderbares Ingenium ewige Fama erwirbt"! Trotz alles humanistischen Beiwerks, trotz der ganz literarisierten Einkleidung, trotz der freilich nicht echtbürtigen, aber höheren sozialen Abkunft Albertis läßt es sich hier fast mit Händen greifen, daß die damals noch in kleinbürgerlichen Schichten heimische, die im Handwerk wurzelnde *Kunst* es ist, die sich der Epigonenstimmung der Literaten entgegenstemmt. Aus Künstlerkreisen stammt wohl auch jener Jugendmut, der den sonst ganz literarisierten Vater *Raffaels* um 1480 dazu bewegt, die Perspektive eine „Erfindung unseres *neuen* Saeculums" zu nennen [13].

So macht langsam die Erkenntnis von dem Eigenwert der Gegenwartskultur Fortschritte, ausgehend wohl von den Kreisen der Künstler, befruchtet von der Gefühlsweise der werktätigen Schichten der Bevölkerung. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhdt.s, wie es scheint, verbreitet sich die Sitte immer mehr, moderne Berühmtheiten antiken gleich oder gar voranzustellen. Wie dieser Brauch sich anläßt, verdeutlicht sehr gut z. B. das florentinische Lobgedicht des *Verini* vom Ende des Jhdt.s. In Verinis Augen „weicht Dante nicht dem Homer und ist auch dem Virgil gleich", ist Petrarca „nicht

geringer als die Früheren", nämlich als Pindar und Horaz, ist Lionardo Bruni „ein zweiter Livius", ist Alberti „nicht geringer als Euklid und besiegt selbst den Vitruv", ist der Maler Filippo „keinem Griechen unterlegen", ist Verocchio „dem Lysipp nicht ungleich" usf. [14]. Eine statistische Verarbeitung der Unzahl von analogen Vergleichen aus dem 15. und 16. Jhdt., eine nach sozialen Gruppen gesonderte Zählung der Vergleichsergebnisse „fast gleich", „gleich" und „höher als" würde wohl von der allmählichen Entwicklung der jugendlichen Zeitstimmung ein genaueres Bild gewähren. Selbst den störenden Umstand, daß die Lobredner ihre Vergleiche vorher nicht gerade auf die Goldwage gelegt haben dürften, könnte eine genügend weite Bemessung des statistischen Materials wohl unschädlich machen. Jedenfalls aber zeigt sich in all diesen Vergleichen auch ohne genaue Statistik, daß im 15. Jhdt. selbst die Literaten den modernen Konkurrenten ihrer antiken Ideale langsam Konzessionen machen müssen, freilich nur langsam, denn z. B. noch 1503 hatten wir bei *Volaterranus* eine ganz erstaunlich kühle Behandlung der modernen Größen angetroffen.

Daß überhaupt der Rangstreit zwischen Altertum und Gegenwart die Gemüter um die Mitte des 15. Jhdt.s lebhaft beschäftigt, beweist die Schrift des durch seine Beamtenstellung auf das tätige Leben gewiesenen Literaten *Accolto* (vgl. S. 167), eine Schrift, die in Dialogform die beiden Standpunkte einander entgegensetzt und trotz aller Vorbehalte von der Unübertrefflichkeit höchst zahlreicher antiker Größen doch der Gegenwart den Preis zuerkennt. Eines ist hiebei für die Renaissance charakteristisch: bei Accolto und seinen Geistesverwandten dreht sich der ganze Rangstreit weniger um sachlich-kulturelle Leistungen als um eine eigenartig persönliche Fragestellung, um die Frage nämlich, ob die Gegenwart noch große Ingenien erzeuge. Als eine solche Stellungnahme zugunsten der Gegenwart ist es z. B. aufzufassen, wenn 1456 *Facius* in seinen viri illustres einleitend bemerkt, die Natur bringe große Männer zu *allen* Zeiten hervor [15]. Tatsächlich behandelt die Sammlung des Facius gleich den meisten ihrer Nachfolger nur moderne Berühmtheiten, ver-

hält sich aber im Einzelfall freilich noch recht humanistisch-halbschlächtig; von Donatello z. B. meint Facius, er „*scheine* der Gloria der Alten am *nächsten* gekommen zu sein“ [16]. Auch das selber wieder antiken Autoren, nämlich Seneca und Plinius, entnommene Gleichnis von der Natur als einer durch Geburten erschöpften, alternden Frau, die keine Ingenien mehr hervorbringe, beginnt jetzt die Geister lebhaft zu beschäftigen. Um 1440 hatte *Alberti* die Verbreitung des Gleichnisses bezeugt und es vom Künstlerstandpunkt aus bestritten. Vom wissenschaftlichen Standpunkt tut gegen Ende des Jahrhunderts desgleichen der ältere *Picus*. Er wendet sich nämlich — unter seinen Standes- und Zeitgenossen völlig allein dastehend — gegen die einseitige Benützung der antiken Philosophie und will auch Scholastiker und Araber heranziehen. Ueberhaupt, meint er, habe man mit Unrecht nur die Vergangenheit und ihre Meinungen behandelt und „nichts Eigenes beigetragen, nichts, was das eigene Ingenium geboren und erarbeitet“ habe: „Unedel ist es in der Tat, wie Seneca sagt, weise zu sein nur aus einem Kommentar und nichts aus sich zu gebären, als ob in uns die Kraft der Natur durch Geburten erschöpft — effoeta — wäre.“ Außer von Hermes und den Chaldäern sei „sehr viel auch durch uns erfunden und erwogen“ worden [17]. Noch viel radikaler bekämpft das Altweibergleichnis 1512, wie wir schon wissen (vgl. S. 217), der Neffe des neuheitseifrigen Okkultisten, der *jüngere Picus*. Spricht er sich doch direkt für die wissenschaftliche Ueberlegenheit und kulturelle Eigenart der Gegenwart aus und nennt die Antikenverehrung eine Pest. Zustimmend angeführt fanden wir dagegen das Altweibergleichnis um 1550 bei dem Maler *Hollanda* (vgl. S. 247).

Im 16. Jhdt. verlieren nämlich die Künstler ihre Bedeutung als Heimstatt des kulturellen Jugendgefühls, eine Wandlung, die wohl mit der Lösung der Kunst von Handwerk und Ingenieurwesen zusammenhängt. Schon *Vasari* hat das Gefühl, von seiner Zeit, vor allem von Michelangelo sei der Gipfel der künstlerischen Entwicklung schon erreicht, für die Zukunft sei eher ein Absinken als ein weiterer Aufstieg zu erwarten [18]. Vom Altertum sagt jedoch Vasari des öfteren

ganz ungeschminkt, es sei übertroffen [19]. Die Epigonenstimmung der Manieristen nimmt also keineswegs die epigonische Humanistenideologie des 14. Jhdt.s wieder auf, aber sie breitet sich aus: *Armenino* bekennt, es gebe keine schönen Ingenien mehr, die denen der Vergangenheit gleichwertig wären [20], *Sixtus V.* (1585—1590) klagt in einer eigenen Bulle an die römischen Akademiker über den Verfall der Kunst [21] und im 17. Jhdt. wird dann die Verfallsstimmung recht allgemein [22].

Erwachen des historischen Sinns.

Daß die Altersstimmung und Gefühlsverdüsterung des herannahenden Barock nicht nur mit der Entwicklung des Künstlerstandes, sondern mit dem allgemeinen wirtschaftlichen und politischen Rückgang Italiens im 16. Jhdt. zusammenhängt, ist uns schon bekannt. Es ist aber jetzt nicht mehr die Antike, nach der sich die einsetzende Barockzeit zurücksehnt, wenn sie müde in die Vergangenheit zurückblickt, sondern ihre Sehnsucht gilt jetzt dem 15. Jhdt. und der Zeit Raffaels. Die Antikensehnsucht der frühen Humanisten hatte auf einer mehr oder weniger angelesenen Vorstellung von einem goldenen Zeitalter beruht, sie war vor allem aus Büchern geboren und in Büchern heimisch gewesen; die zu Ende gehende Renaissance dagegen ist einer solchen unreflektierten Anlegung antiker Maßstäbe an die Gegenwart nicht mehr fähig, denn sie ist sich ihrer kulturellen Eigenart bewußt geworden: eine Begleiterscheinung des Reifens und Alterns ist eingetreten, der historische Sinn der Zeit ist erwacht. Daß *Vasari* 1550 die Künstler der Vergangenheit und Gegenwart nach *historischen* Maßstäben relativ bewertet, haben wir schon gehört (S. 156). In andrer Art äußert sich dasselbe Erwachen des historischen Sinns, wenn *Dolce* 1557 das Stilideal des decorum, des Angemessenen entwickelt [23] und dabei viel und wiederholt Nachdruck auf die zeitechte Tracht der gemalten Personen legt *). Völlig

---

*) Die Maler der Frührenaissance pflegten bekanntlich ganz naiv die Tracht völlig anachronistisch zu behandeln. Noch *Lionardo* hatte bei Er-

deutlich aber wird der historische Sinn des Barock bei *Torquato Tasso*: 1587 erklärt er in seiner Poetik, die Gedichte Homers paßten, so göttlich sie seien, wegen der „Altertümlichkeit der Sitten nicht mehr zu den modernen Jahrhunderten". Unsinnig sei es auch, Cato und Cincinnatus in Mailänder und Neapolitaner Tracht darzustellen. Der Dichter solle seine Stoffe deshalb aus dem Mittelalter nehmen, das von der Gegenwart in den „Sitten" weniger abweiche und doch der Fantasie einen Spielraum lasse [24]. Daß hier der historische Sinn zur Ablehnung der Humanistenideale führt, leuchtet ein, trotz der sonderbaren Auffassung des Mittelalters. Ebenso hatten wir ja schon 1528 bei *Erasmus* den modernen Ciceronianer als Verletzer der Zeitechtheit, des decorum hingestellt gefunden (vgl. S. 223). Selbst den Apelles, wenn er nämlich heute wirken würde, hatte ja Erasmus als schlechten Maler bezeichnet. Die letzte Folgerung aber zieht hier 1561 *Scaliger:* er wagt es, nicht nur Homer scharf zu tadeln, sondern die lästerliche Vermutung auszusprechen, der Zeus des Phidias könnte den Modernen *lächerlich* erscheinen, wenn er erhalten wäre [25]. Die Zeiten, da Petrarca ein Manuskript der Ilias andächtig gehütet hatte, ohne es lesen zu können, sind längst vorbei. Von allen Seiten kracht es jetzt im Gebäude der Humanistenideale: Phidias lächerlich, Homer veraltet, Kolumbus größer als Homer, die Antikenehrfurcht eine Pest, ein Pöbelaberglaube — wie ein Grabgeläute des sterbenden Humanismus tönt es uns entgegen aus den barocken Kunstidealen Scaligers und Tassos, der Entdeckungsbegeisterung Ramusios (vgl. S. 139), dem mystisch-wissenschaftlichen Geist der beiden Pici, dem dämonischen Selbständigkeitstrieb des Michelangelokreises (vgl. S. 245).

Die Zersetzung des Humanismus.

Es betätigt nämlich das 16. Jhdt. seinen historischen Sinn und seine epigonische Betrachtungsweise auch gegenüber den

örterung des decorum wohl die soziale und charakterologische Angemessenheit gefordert, die chronologische aber nicht erwähnt (a. a. O. III. Nr. 377 ff.). Ueber das alte Rhetorenideal des decorum oder aptum vgl. Borinski a. a. O. 142 ff. und Schlosser VI, 123 ff.

20*

Frühhumanisten selbst. Boccaccio habe in „jenem glücklichen Jahrhundert" gelebt, in dem die „lateinische Literatur wiedergeboren" worden sei, erzählt rückschauend *Giovio* voll müder Wehmut [26]; „der erste in der wiederauflebenden Beredsamkeit" sei Petrarca gewesen, „zu seiner Zeit berühmt und groß, heute aber kaum gelesen" — so berichtet *Erasmus* wie über längst entschwundenen Glanz [27]. Daß auch die lebenden Humanisten unter der Ungunst der Zeiten schwer zu leiden haben u. zw. in ganz Europa, bezeugt auch *Valeriano* (vgl. S. 203). So ist das Anwachsen einer un-, ja antihumanistischen Strömung im 16. Jhdt. unverkennbar [28]. Anklagen und Spott gegen die Humanisten werden immer lauter, steigender Beliebtheit erfreut sich jetzt vor allem das Zerrbild des „Pedanten", d. h. wörtlich des Kinderlehrers, des Schulmeisters, mit seiner Regelwut, der ewigen Antike, der Zitiersucht und Zungendrescherei [29]. Es ist kein Zweifel, daß gewisse Eigenschaften des Humanistenstandes es sind, die dem geänderten Zeitgeist lächerlich zu erscheinen beginnen. Die Pedanten, sagt ja *Aretino*, „sind jene, die sich einbilden, die ganze Bildung beruhe nur in der lateinischen und griechischen Sprache", jene, „die sagen, daß die besten Schriftsteller niemals vom ciceronianischen Latein abweichen" [30]. Wenn wir später bei *Giordano Bruno* die Karikatur eines solchen „Erzpedanten" antreffen werden, der von lateinischen Floskeln überfließt, über die „verkehrte und vom rechten Weg abgewichene Zeit" räsonniert, der vor allem das Wort über die Sache stellt, wenn wir daneben Brunos eigene Meinung über die Gleichgültigkeit der klassischen Sprachstudien, der Redekunst und all des grammatischen und dialektischen Wortschwalls der „Herren Humanisten" vernehmen werden [31], dann wird noch deutlich werden, wie aus dieser antihumanistischen Strömung des 16. Jhdt.s die jugendliche europäische Philosophie, die europäische Naturwissenschaft sich abgezweigt hat *). Von

*) Gegen das Epigonengefühl, die Antikenehrfurcht, das philologische Wortewesen hat ja vor allem *Baco* mit leidenschaftlicher Wucht protestiert. Weniger Beachtung finden gewöhnlich die kälteren Aeußerungen des *Descartes*. Er erklärt jedoch mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, sein Jahrhundert sei ebenso reich an guten Köpfen wie irgendein vorheriges, er habe

einer anderen Seite zeigt sich ebenso deutlich das Absterben des Humanismus in der Sprachparodie. Wir meinen das makkaronische, das „Nudel-Latein“, das sich am Ende des 15. Jhdt.s schüchtern hervorwagt [32] und im 1517 bis 1530 dreimal erweiterten Baldus des *Folengo* einen gewaltigen Publikumserfolg erzielt. Zwar parodiert der Baldus vor allem die berühmten Ritterepen, also mittelalterliche Kulturreste und verhöhnt antikisierende Philosophen und humanistische Literaten nur nebenbei, aber das Hauptideal der Humanisten, die klassische Sprache, hat er doch ins Lächerliche gezogen. Seine Mischung von Latein und Italienisch mußte jedem Humanistengemüt als Blasphemie erscheinen. Von Folengo aber führt die Linie der Entwicklung geradewegs zu *Tassonis* Secchia rapita, dem Eimerraub, der das ganze antike Mythologiewesen aufs lächerlichste mit der modernen Wirklichkeit kontrastiert. 1622 erschienen, mehr als zwanzigmal neu gedruckt, hat Tassonis Epos eine Welle von Gelächter über das ganze Europa des 17. Jhdt.s hinrollen lassen. Derselbe Tassoni ist dies, der in seinen Pensieri den Vorrang der Gegenwart vor der Antike behauptet [33] und dadurch hinüberleitet zu jenem bis zu Swifts Bücherschlacht sich hinziehenden Literatenzank: der Querelle des anciens et des modernes, die uns in den folgenden Bänden noch wird beschäftigen müssen [34]. Die ganze parodisch-antihumanistische Reihe aber, von Folengo bis Tassoni, knüpft an die Volksdichtung des 14. und 15. Jhdt.s; sie ist deutlich nicht nur eine Folge des erwachten Bewußtseins von der kulturellen Eigenart der Neuzeit, sondern bedeutet, wie ihr volksmäßig-naturalistischer Stil beweist, zugleich einen Vorstoß der sozialen Unterschicht der Bevölkerung gegen das Literatentum mit seinen volksfremden und zeitfremden Standesidealen.

---

nur schon zu viel Zeit auf Sprachen und alte Bücher verwendet, er wünsche sich Richter, die keine solche Vorliebe für Latein hätten, daß sie sein Französisch nicht lesen würden (Disc. d. l. méth. 1 u. 6). Ja in seiner Recherche de la vérité wagt er zu sagen, Latein und Griechisch sei nicht wichtiger als Schweizerisch und Niederbretonisch, es komme nicht auf gedächtnismäßige Kenntnisse, sondern auf rational begründete Wissenschaft an (Oeuvres, Cousin XI, 341). Ausführlich über Baco, Descartes und den geistesverwandten Galilei im nächsten Band.

Im ganzen überblickt, erweist sich der Prozeß des geschichtlichen Alterns in der Renaissance als überaus verwickelt. Wie klar lägen nicht die Gesetze der Entwicklung zutage, wenn das 14. Jhdt. Jugendgefühle und die folgenden Geschlechter gleichmäßig steigend Reife- und schließlich Ermüdungszeichen geäußert hätten! Von einer solchen Durchsichtigkeit des geschichtlichen Geflechts aber kann nicht die Rede sein. Das erste Problem taucht schon auf, wenn die neuerstandene geldwirtschaftlich-städtische Gesellschaft Italiens, statt ihre Geisteskultur neu aufzubauen, ihre Ideale in das Altertum zurückverlegt. Sicherlich sind Gesellschaften oder Kulturen nie „abgeschlossene Systeme“ im Sinne der statistischen Physik, sondern stets störend beeinflußt von äußeren Einwirkungen und Ueberbleibseln schon abgelaufener Entwicklungsprozesse irgendwelcher Vorgänger. Aber wieso reagiert der italienische Frühkapitalismus auf die antiken Ueberbleibsel — Bau- und Schriftdenkmäler, die antiken Einschlüsse in der mittelalterlichen Kirche u. a. — nicht ablehnend? Wieso kann z. B. der Nationalstotz eines *Rienzo* oder *Giovanni Villani* altrömische Leistungen nicht als fremde, sondern als gewissermaßen voreinst selber vollbrachte und deshalb wieder zu erreichende und vorbildliche ansehen? Für diese Rückdatierung des Nationalstolzes mag das biologische und sprachliche Abstammungsverhältnis zwischen Italienern und Römern eine wichtige Vorbedingung abgeben, wiewohl gerade das Mittelalter über Stammbäume von Völkern höchst phantastische Vorstellungen hat und z. B. *Dante* das Latein nicht für den Stammvater der romanischen Sprachen, sondern für ein später und künstlich entstandenes Gelehrtenprodukt hält [35]. Bei der mittelalterlichen Denkweise hätte sich *vielleicht* sogar ein nach Italien eingewandertes, mit den Römern biologisch gar nicht zusammenhängendes Volk als deren Nachkommen fühlen können. Da jedenfalls die Renaissance nicht nur auf Italien beschränkt ist, scheint fast ebensosehr wie die biologische Abstammung eine gewisse Verwandtschaft der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Struktur die merk-

würdige Gleichsetzung zwischen antik und italienisch gefördert zu haben. Es paßt nämlich die antike Poliskultur, ja selbst die Kultur des Imperium Romanum auf die frühkapitalistische Stadtgesellschaft zumindest weit besser als die des feudal-klerikalen Mittelalters. Eine wirkliche Aufhellung des so merkwürdigen Renaissancevorganges wird aber nur ein sehr genauer Vergleich mit äußerlich ähnlichen Vorgängen im neuen Reich Aegyptens nach dem Hyksoseinfall, im neubabylonischen Reich um 600 v. Chr. nach Abschüttelung der Assyrerherrschaft, im neupersischen Reich und in verwandten chinesischen Entwicklungen gewähren können — wenn nämlich das uns zugängliche Kulturmaterial dort ausreicht.

Jedenfalls aber ist in Italien der „Renaissance"-Vorgang durch mannigfache Teilprozesse überlagert. Am deutlichsten unter ihnen macht sich die Standesideologie der Literatenschaft d. h. der Gelehrten geltend, die ja in der Frührenaissance von den Dichtern nicht zu trennen sind. Der Ursprung der Gelehrtenideologie verlangt aber eine etwas allgemeinere Betrachtung. Die Erweiterung der Erkenntnis, der Erwerb von Wissen hat für das menschliche Triebleben wohl eine doppelte Bedeutung: das Wissen vergrößert und vermannigfacht einerseits die Reaktionsbereitschaft des Menschen und macht ihn zur Beherrschung der Umwelt tauglicher. Herrscht diese Seite des Wissens vor, dann wird die Gesellschaft darauf ausgehen, die Beziehungen ihrer Mitglieder zueinander und zur Natur zu rationalisieren, sie wird eine *Technik* der Natur- und Gesellschaftsbeeinflussung entwickeln, ihr Interesse wird vorwiegend auf die *Zukunft* sich richten, ihre Wissenschaften werden vor allem allgemeine *Gesetze* aufzusuchen bemüht sein, die ja auch für die Zukunft gelten und den praktischen Reaktionen die Wege vorzeichnen. Anderseits pflegt ein Mensch, der irgend etwas weiß — sei es eine längst vergangene Einzeltatsache oder auch nur einen Namen — merkwürdigerweise seinen nichtwissenden Mitmenschen sich überlegen zu fühlen. Besonders gut kennt jeder Lehrer diesen Wissensstolz von seinen jugendlichen Zöglingen, die sich offenbar als erwachsen oder dem Lehrer gleich vorkommen, wenn sie als einziger unter ihren Altersgenossen etwas wissen. Bei Kindern

bezieht sich übrigens dieses Ueberlegenheitsgefühls besonders auf das Wissen um geschlechtliche Dinge. Ist diese zweite Seite des Wissens, kulturell mehr oder weniger verfeinert, in einer Menschengruppe vorherrschend, so wird sich ein starkes und exklusives Standesgefühl, lebhafter *Gelehrtenstolz* und Gelehrtenrivalität entwickeln. Das Interesse wird sich mehr der *Vergangenheit* zukehren, die ja mehr zu wissende Tatsachen und Namen enthält, Natur- und Gesellschaftstechnik wird sich nicht einstellen, das Gesetz wird vor der *Einzeltatsache* keinen Vorrang genießen. Selbstverständlich sind beide Seiten des Wissens nie zur Gänze voneinander trennbar, selbstverständlich auch kann die letzte Vergeistigung der Wissenschaft, die in der Theorie selber, ohne Rücksicht auf praktische Verwertbarkeit und persönliches Ueberlegenheitsgefühl, ein hohes und sachliches Ideal erblickt, nach beiden Seiten hin verwurzelt sein.

Es leuchtet nun ein, daß eine Gesellschaft, die weltlich-städtisch geworden ist, infolge der Menschenzusammendrängung und Verweltlichung das Ideal des weltlichen Ruhmes lebhaft entwickeln und sich sogar den Luxus eines eigenen Standes leisten wird, der den Ruhm der Oberschicht zu steigern und zu verkünden hat. Ruhmverleiher, Skalden gibt es ja sogar in weltlichen Kriegergesellschaften. Solange aber die Gesellschaftsrationalisierung noch in den Anfängen steckt, wird diesen Ruhmverleihern nicht planmäßige Kulturarbeit, nicht Naturbeherrschung als Aufgabe zufallen, sondern ihre Aufgabe wird es nur sein, das Selbstgefühl der Emporgestiegenen unter den praktisch tätigen Menschen zu befriedigen. Es werden also persönliche Gloriaideale, nicht sachliche Kulturideale, nicht Fortschrittsideale vorherrschen. Immerhin wird der Ruhm nicht mehr bloß durch besondere Redefähigkeit, sondern schon durch Wissen verbreitet werden; die Ruhmverleiher werden also Gelehrte, Literaten sein, neben ihrem Stil werden sie vor allem die zweite Seite des Wissens, den Wissens*stolz* pflegen. Das Selbstgefühl der gelehrt Gepriesenen nämlich wird dem der preisenden Gelehrten Nahrung geben, es wird sich eine eigenartige Symbiose von Mäzenaten- und Literatenruhm herausbilden, ein Stand von das

Wort beherrschenden, wissensstolzen, heftig rivalisierenden, alles, was dereinst geschehen ist, wissenden Ruhmverleihern wird sich entwickeln: *das* sind die humanisierten Beamten und humanistischen Literaten der Renaissance. Humanisten also sind Menschen, die mehr sind als die andern, weil sie besser reden und schreiben können, weil sie mehr von der Vergangenheit wissen und deren Stil und Wissen die Kraft innewohnt, seine Förderer und Besitzer berühmt zu machen. Wenn man nämlich die gewaltigen Verschiedenheiten der Humanisten, ihre hier christliche, dort heidnische, hier italienische, dort internationale Gesinnung, ihre bald platonischen, bald aristotelischen, bald stoischen, bald epikureischen Ueberzeugungen betrachtet, wird sich neben der angegebenen kaum eine andere Uebereinstimmung auffinden lassen. Auch die Sucht, besonders der Frühhumanisten, überall Beweise von Altertumskenntnis und Zitate einzuflechten, der Brauch, Wissensbrocken zu unförmigen Sammelwerken zu vereinigen, spricht zugunsten unserer Kennzeichnung. Nun leuchtet ein, daß solche der Vergangenheit zugewandte Ruhmverleiher eine etwa vorhandene Neigung, die neue Gesellschaft in die Gewänder antiker Kultur zu hüllen, mächtig fördern und sich so zu Hauptträgern des eigentlichen „Renaissance"-Vorganges machen werden. Eine ähnliche Rolle dürfte ja auch der Schreiberstand im neuen Reich Aegyptens, der Gelehrtenstand in China gespielt haben. Da das Selbstgefühl der Humanisten gerade auf ihrem Stil und ihrem überlegenen Altertumswissen beruht, werden sie naturgemäß die praktisch Tätigen unter ihren Zeitgenossen, soweit sie nicht gerade ihre Mäzene sind, als minderwertig und das Altertum als überlegen auffassen. Diese epigonenähnliche Einstellung der Frühhumanisten bedeutet also alles eher als eine kulturelle Alterserscheinung. So wie Wissensstolz gerade bei Jugendlichen auftritt und, wenn er bei Erwachsenen vorherrscht, wohl leise Züge von Infantilismus verrät, so wird man vielleicht unter etwas kühner Uebertragung ontogenetischer auf phylogenetische Tatsachen die Frühhumanisten als altkluge Kinder historisch auffassen dürfen.

Das Ruhmbedürfnis der jungen frühkapitalistischen Ge-

sellschaft also bringt die gelehrten und schönrednerischen Ruhmverkünder hervor und diese bauen, einmal vorhanden, die Grundlage ihres Standes, das Altertumswissen immer weiter aus. Unterhalb der humanistisch-literarischen Oberströmung jedoch scheint der eigentliche Hauptstrom der geschichtlichen Entwicklung weiterzufließen. Er entfernt sich unaufhaltsam immer mehr vom naturalwirtschaftlichen Mittelalter, äußert sich in einer zunehmenden Individualisierung der feudalen und zünftlerischen Verbände, in Bank- und Wechselwesen, Großunternehmungen, Rationalisierung der Innen- und Außenpolitik, merkantilistischen Zöllen, Buchdruck usw., d. h. in einer zunehmenden Verwertung des Wissens zur Beherrschung von Natur und Gesellschaft. Es sind wohl die Kreise der *werktätigen* Menschen, die diesen Lauf der Geschichte weiterführen, der Großunternehmer und Berufspolitiker, vor allem aber der Vertreter einer durch Wissen gelenkten Tätigkeit, also der Künstler-Ingenieure, Wundärzte, Erfinder, Seeleute u. dgl. Vor allem in diesen Kreisen der „Mechaniker" dürften Jugendgefühle und Neuheitsideale heimisch gewesen sein. Daß die genannten Kreise zusammengehören, zeigt z. B. die Liste Filaretes, die um die Mitte des 15. Jhdt.s Künstler und Erfinder vereinigt (vgl. S. 155), zeigt die Einreihung Albertis unter die Aerzte um dieselbe Zeit bei Verini (vgl. S. 163). Sie bleiben jedoch in der Renaissance ziemlich stumm oder werden doch durch den gewaltig lauten Literatenchor so sehr übertönt, daß man nur vermuten kann, die am Ausgang des 16. Jhdt.s vorstürmenden Naturbeherrschungs- und Fortschrittsideale, die Entstehung der induktiven Gesetzeswissenschaften, die Erschütterung des Gloriaideals, die Antikenfeindschaft beruhe auf dem zahlenmäßigen Erstarken gerade dieser Unterschicht und auf den Ergebnissen ihrer stummen Tätigkeit, die schließlich selbst die Literaten überwältigen mußten. Selbstverständlich finden schon vorher durch die Grenzfläche dieser beiden Strömungen hindurch allerlei Ideenmischungen statt. Antikisierende Floskeln, Vergleiche mit antiken Berühmtheiten, gloriakultische Requisiten wandern zu den Mechanikern nach unten ein, Neuheits- und Selbständigkeitsideale, Jugendgefühle, die Be-

achtung der Entdeckungen und Erfindungen steigt bisweilen nach oben auf, das Mechanikervorurteil beginnt sich zu zersetzen, ja, eine soziale Welle reißt die ganze Künstlerschaft von unten los und schleudert sie in den Oberstrom der Literaten. Die lebhafte Osmose nach unten erklärt sich, weil alles, was humanistischen Anstrich hat, geradezu als Schibboleth der höheren sozialen Stellung dienen kann und deshalb von den Mechanikern begierig aufgesaugt wird; der viel langsamere Ideenaufstieg nach oben dagegen bedeutet nur die natürliche Anpassung zunächst vereinzelter Literaten an die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung. Jedenfalls aber hängen die — sei es durch empirische Naturbetrachtung, sei es durch Originalitäts- oder praktische Wissensideale — „modernsten" Menschen der Renaissance wie Alberti, Lionardo, Pietro Aretino irgendwie mit Mechaniker- und Plebeierkreisen zusammen, mögen sie auch mehr oder weniger literarisiert sein.

Unsere vereinfachende Uebersicht hat in der Renaissance zwei Hauptströmungen unterschieden: die jugendliche und auf die Neuzeit gerichtete Ueberwindung des Mittelalters bei den werktätigen Menschen, den Antikenkult bei den Literaten. Selbstverständlich hat auch die humanistische Bewegung der Literaten von der geschichtlichen Hauptströmung nur abseits, aber nicht ihr entgegengeführt. In der Zerstörung der mittelalterlich-kirchlichen Autorität liegt ja neben der Befruchtung durch eine Fülle antiker Kulturgüter die große Bedeutung des Renaissanceliteratentums, trotzdem die von ihm neu aufgestellte Autorität der Antike von der Philosophie und Wissenschaft der wirklichen Neuzeit sogleich als ein zu zertrümmernder Steingötze behandelt wurde. Selbstverständlich hat es während der Renaissance auch wirklich mittelalterliche Gegenströmungen gegeben, sowohl bei einzelnen scholastisch gesinnten Literaten als in heiligen- und wundergläubigen niederen Volksschichten [36].

Das Ende der Renaissance.

Wahrhaft verwickelt aber wird das historische Geflecht erst wieder im 16. Jhdt. am Ausgang der Renaissance. *Erstens*

nämlich schreitet im Sinne der kapitalistischen Entwicklung die Lenkung der gesellschaftlichen Reaktionen durch planvolles Wissen weiter. Die Entdeckungen, der Buchdruck, der sich in Großbetrieben rational organisiert, die in Basel z. B. 24 Pressen und 600 Arbeiter beschäftigen [37], die Verlags-, Monopol- und Kartellbildungen, das Artilleriewesen, die Schweizer Infanterietaktik, die rationale Politik, wie sie *Morus*, *Machiavelli* und *Guicciardini* auch theoretisch behandeln, müssen den Humanismus umbringen, denn sie vergrößern nicht nur den Abstand zwischen Altertum und Gegenwart, sondern stellen neben den Stolz auf das Vergangenheitswissen das Wissen als Mittel zur Zukunftsbeherrschung und Machtfaktor in helles Licht. Bei den humanistischen Literaten wird das Altersstimmungen auslösen und allmählich andre Literaten ermutigen, mit jugendfrohen Neuheits- und Naturbeherrschungsidealen hervorzutreten. *Zweitens* erweist sich mit fortschreitender Gesellschaftsrationalisierung das gegen das flache Land abgeschlossene Wirtschaftsgebiet der Städte als zu eng; es hebt sich folglich die Macht der auf das städtische Großkapital gestützten Territorialfürsten: an Stelle der immerhin demokratischeren Stadtkultur tritt der Absolutismus und Merkantilismus der Fürsten. Dadurch nimmt auch die ganze Kultur einen höfischen Anstrich an. Die Künstler und Literaten bewegen sich jetzt in den Kreisen des aufblühenden Hofadels und passen sich den exklusiven und überfeinerten Sitten ihres adeligen und fürstlichen Publikums an: der soziale Abstand zwischen Mäzen und literarisch-künstlerischem Ruhmverleiher hat sich stark vergrößert. In der Stilkomplikation des literarischen und künstlerischen Barock, in der Vorliebe für Wortspiele, für das Würdevolle, Kolossale und Laszive, in der Zunahme hofadeliger und geadelter Künstler wird diese Entbürgerlichung der Kultur sehr deutlich. Jugendgefühle verbinden sich mit *dieser* Neuorientierung der Kultur wohl kaum. *Drittens* macht in den sich langsamer entwickelnden Unterschichten der Bevölkerung, bei den mittleren und kleineren Stadtbürgern, kleinen Landadeligen, Gärtnern, Bauern usf. die Lösung aus mittelalterlicher Gebundenheit erst jetzt sich geltend. Da bei diesen

Schichten die geistigen Bestrebungen noch stark religiös gerichtet sind, ist es jetzt eine religiöse Bewegung, nämlich die neuzeitlich-individualistische Frömmigkeit der Reformation, die sich reißend ausbreitet und die weltlichen Neigungen der großbürgerlichen Oberschicht und ihres literarischen und künstlerischen Anhangs einfach hinwegschwemmt oder mit sich fortreißt. Als Unterströmung hatte eine Erneuerung des religiösen Gefühls schon im 13. Jhdt. eingesetzt, auch bei mehreren Humanisten des 15. und 16. Jhdt.s — bei *Ficinus* und besonders den beiden *Pici* — hatten religiöse Neigungen in Gestalt eines christlichen Neuplatonismus neuzeitlich-individuellere und dabei doch standesgemäß-antikisierende Formen angenommen, aber schon seit dem 14. Jhdt. war im ganzen doch die religiöse Seite der Erneuerung durch die Ideale der humanistischen Oberschicht stark zurückgedrängt worden. Erst in der Reformation bricht das neue Gefühl der unteren Schichten für das Außerweltliche machtvoll durch. Noch unweltlicher gerichtet ist die katholische Gegenströmung, die Gegenreformation, die aber mit ihrer straffen Kirchenorganisation und ihrem Prunk vorwiegend absolutistisch-höfischen Charakter trägt und nur in ihrer Vorliebe für alle suggestiven Requisiten ihre auf die Massen gerichtete Tendenz verrät. Insbesondere die immerhin weltlichere Reformation ist jetzt von den stärksten Jugendgefühlen begleitet: es wird wieder eine Lust zu leben *). Anderseits führt die wieder angeschwollene religiöse Strömung auch allerlei Verdüsterungstendenzen mit sich, bei Literaten und Künstlern in Gestalt von Sexualitätsfeindschaft, Erlösungssucht und Pessimismus, in der sozialen Unterschicht als Hexen- und Teufelsglaube. *Viertens* erzeugt die aus dem Einströmen amerikanischen Silbers entstandene, schwere europäische Geldkrise des 16. Jhdt.s Preisrevolutionen, Bankerotte,

*) Der Ausspruch *Huttens* zeigt deutlich, wie in Deutschland der zwischen Städten und Fürsten zermahlene, absterbende Stand des ritterlichen Adels aus der Reformation Jugendmut schöpft. Die zeitgenössischen *italienischen* Humanisten sind dagegen altersmüde, weil sie nur literarische und nicht politisch-religiöse Ziele haben und weil der Kampf gegen das Mittelalter, den Hutten noch zu führen hat, in Italien längst vorbei ist.

soziale Unruhen und trägt so den Eindruck des krisenhaften Charakters der Zeit, der Umwälzung alles Bestehenden besonders eindringlich in breite Massen. Jugend- ebenso wie Altersgefühle werden je nach der sozialen Zugehörigkeit in solchen Uebergangszeiten entstehen. *Fünftens* schließlich schafft die lokale Verschiebung der Weltwirtschaft und der politischen Macht vom Mittelmeer an die Atlantis in Italien und Deutschland die Grundlage für Verdüsterung und Altersstimmungen, auf der pyrenäischen Halbinsel dagegen, in England, Holland und Frankreich für Jugendgefühle. Die Hispanisierung Italiens, die Plünderung Roms durch die Landsknechte Frundsbergs von 1527 haben der italienischen Renaissance nicht minderen Eintrag getan als die fortschreitende Rationalisierung der Gesellschaft durch Entdeckungen und Erfindungen, die absolutistische Hofkultur, die religiöse Entweltlichung und die Wirtschaftskrise.

Der Geniebegriff in der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung.

In all diese Strömungen bleibt die Entwicklung der Literaten und Künstler eingeschlossen. Ihre Auswirkung auf den entstehenden Geniebegriff werden wir erst in einem nächsten Bande verfolgen können, der freilich die Grenzen Italiens wird überschreiten und auch nach Spanien, England und Frankreich sich wird begeben müssen. Wie aber auf italienischem Boden die Renaissance abstirbt und vor allem wieso im 16. Jhdt. Altersstimmungen und Jugendgefühle wunderlich sich mischen, das haben wir wohl jetzt erkannt. Alles, was an humanistisches Altertumswissen und persönliche Gloria sein Herz gehängt hat, muß im 16. Jhdt. unter den Höflingen und Glaubensstreitern, inmitten der der Kleinstadtgloria entwachsenen, gewaltig dahinstampfenden europäischen Politik und Wirtschaft sich fremd und altersmüde fühlen. Zu diesen klein gewordenen Größen gehört nicht nur die Ueberzahl der Literaten, sondern auch die Künstlerschaft. Losgerissen von dem fruchtbaren Boden des Handwerks und des Ingenieurwesens, literarisiert und zu Dekorateuren der Fürstenhöfe geworden, haben die Künstler ihren sozialen

Aufstieg bezahlt mit der Preisgabe der Mission jugendlicher Erneuerung: sie sind kulturell ins Hintertreffen geraten. Freilich, erst im Italien und Frankreich des 17. Jhdt.s haben sich diese Tendenzen ausgewirkt, doch schon im 16. waren epigonische Gefühle bei den Künstlern unverkennbar. Und das merkwürdigste ist es nun, daß gerade diese epigonischen Tendenzen zu einer Annäherung an unseren Geniebegriff führen. Gerade sie paaren sich mit dem stärksten Hervortreten der Künstlerpersönlichkeit, mit der Steigerung und Verdüsterung des Künstlerkults, mit Mengenverachtung, formal-parteiloser und historisierender Wertungsweise im Michelangelokreis, bei Hollanda und bei Vasari. Und dasselbe auch bei den Literaten! Je näher dem Ende der Renaissance, desto parteiloser die Berühmtheitssammlungen, desto formaler und reflektierter der Ingenienkult, desto inbrünstiger die Tönung der Persönlichkeitsbewertung, desto metaphysischer die Auffassung vom Duldertum, von der irrationalen Eingebung und von der göttlichen Schöpferkraft der literarischen Größen. Am nächsten aber steht der religionsartigen Genieverehrung unserer Zeit *Valeriano*, der das göttliche Ingenium dem sterblichen Leib entgegenstellt und die göttlich inspirierten Dulder durch Anbetung für ihr irdisches Martyrium entschädigen will — Valeriano, das Klageweib am Totenbett des Humanismus.

Ein Bestandteil des Geniebegriffs aber stammt nicht aus den Kreisen jener Literaten und Künstler, die nur mehr von der Erinnerung zehren: dies ist das Ideal der Selbständigkeit, der Erfindung, der Hohn auf die Nachahmung. Nicht aus Personenverehrung hervorgewachsen, sondern vom Streben nach sachlichen Zielen durchdrungen, verbinden das Originalitätsideal unterirdische Fäden mit den in der Renaissance noch stummen Kreisen der Erfinder, Entdecker und Organisatoren, hat es seine Heimstatt bei den jugendmutigen Künstler-Ingenieuren wie *Lionardo*, bei literarischen Plebeiern wie *Aretino*. Wenn es bei Literaten eindringt wie bei den beiden *Pici*, die Okkultismus mit einem merkwürdigen Selbständigkeitsdrang und Neuheitsstreben vereinigen, paart es sich mit Jugendmut und droht den Rahmen der antiki-

șierenden Renaissance zu sprengen. Am merkwürdigsten aber wirkt das Originalitätsideal bei dem eklektischen Manieristen *Hollanda*, bei dem es wohl nur die Kehrseite seines Epigonentums bedeutet. Ideale nämlich sind keine angewachsenen Körperteile und können sehr wohl aus der Hand einer steigenden Menschengruppe äußerlich fast unverändert in die einer sinkenden übergehen, wie ja umgekehrt oftmals Worte, von müden Greisen aus Sehnsucht nach der Jugend gesprochen, den Jünglingen im Kampf das Herz gestärkt haben. Solche Ideenübergänge und Ideenmischungen lassen sich wohl auch im aufsteigenden Christentum der Spätantike feststellen und werden wir ebenso bei den Vertretern der Neuheits- und Selbständigkeitsideale im 17. Jhdt. noch oftmals begegnen.

Historische Gesetze.

Gerade die letzten Einschränkungen müssen uns wohl mißtrauisch machen gegen die Sicherheit unserer Ergebnisse. Doch hat immerhin unsere Statistik der Sammelbiographik und der zeitgenössischen Entdeckungsliteratur die merkwürdige und selbstbewußte Absperrung der Renaissanceliteraten gegen die Künstler und Entdecker gezeigt und so die Scheidung der beiden Schichten: Mundwerk, Gloria und Vergangenheitswissen oben, durch Wissen gelenktes Handwerk und stumme Zukunftsarbeit unten, einigermaßen wahrscheinlich gemacht. Alles weitere, was wir über die Entstehungsursachen und die Wandlung der beiden Schichten und ihrer Ideale, alles was wir über die soziale Wurzel der Renaissancevorstellungen von der Seltenheit großer Menschen, über das Fehlen eines eigentlichen Verkennungsmythologems u. dgl. vorgebracht haben, waren mehr oder weniger begründete Vermutungen.

Gesetzliche Erklärung solcher Tatsachen freilich, nicht bloße Einzelfeststellungen wollte unsere Abhandlung wohl versuchen. Mit den Gesetzen geschichtlicher Entwicklungen aber, die ja jedenfalls, ob nun die Wirksamkeit gewisser Einzelpersonen etwas größer oder etwas kleiner anzusetzen ist, an großen Menschenmassen sich abspielen, ist es eine

schwere Sache. In der *physikalischen* Statistik zwar, die an Zahl noch viel gewaltigere Massen behandelt, in der Gastheorie z. B., hat der Forscher nach Gesetzen verhältnismäßig leichtes Spiel, denn er ist nicht von der Größenordnung einer Einzelmolekel und übersieht deshalb auf einen Blick die Massenerscheinung. Wie herrlich leicht hätte es nicht ein riesenhafter Methusalem von der Größenordnung der italienischen Renaissance, gesetzliche Erklärungen zu finden, wenn er das Anschwellen der Städte und den Literatenzank, die Bücherflut und die Bevölkerungsbewegung, die religiösen Strömungen und die Handelsflotten, die Betriebe und die Bilder und Bauten, die Preisbewegung und die Ideen in Eins zusammenschauen könnte! So aber studieren wir Geschichte und suchen nach Gesetzen, wie wenn eine Einzelmolekel Gastheorie treiben und den Entropiesatz finden wollte. Trotzdem ist es vielleicht nicht ganz unsinnig, nach gesetzlichen Erklärungen auch in der Geschichte zu suchen, denn zumindest Entwicklungstendenzen, mehr oder weniger ausgebildete Vorstufen zu Gesetzen werden sich wohl finden lassen. Zwar ist es üblich geworden, über die *Existenz* historischer Gesetze, über nomothetische und idiographische, Natur- und Geisteswissenschaften lange und scharfsinnige Erörterungen zu führen — vergleichsweise, als ob am Ende des 17. Jhdt.s der neuerstehende Infinitesimalkalkül hervorgewachsen wäre aus Diskussionen über seine Abgrenzung gegen die Algebra und seine methodische Eigenart. Was immer aber auch in methodologischen Diskussionen an Gründen und Gegengründen vorgebracht werden mag: *wenn* historische Gesetze existieren, so wird man sie nur finden, wenn man nach ihnen mit den richtigen Methoden sucht, die Richtigkeit der Methoden aber wird einzig und allein erweisen, was man mit ihnen findet.

Nun hat sich in den letzten Jahren wirklich und wahrhaftig eine Wissenschaft aus einer Tatsachen- in eine Gesetzeswissenschaft verwandelt, die *Fixsternastronomie* nämlich, die sich früher begnügen mußte, einzelne ausgezeichnete Sterne nach Parallaxe, Spektrum, Eigenbewegung, Leuchtkraft usf. bloß zu beschreiben und bloße Einzeltatsachen festzustellen. Nicht durch Diskussionen über die Eigenart des

Forschungsgebietes und der Forschungsmethoden wahrlich ist diese Umwandlung der Stellarastronomie erfolgt, sondern dadurch, daß die Forscher arbeitsteilig und nach planvollen Gesichtspunkten teils in ausgewählten Himmelsbezirken, teils allgemein alle Sterne bis zu einer gewissen Größe untersucht, katalogisiert und statistisch verarbeitet haben. Die Anzahl der Tendenzen und Gesetze, die die Stellarstatistik auf diesem Wege gefunden hat, ist für ihre kurze Lebenszeit erstaunlich groß, die Anzahl der der künftigen Forschung gestellten Probleme noch gewaltiger. Wenn man ähnlich z. B. die Renaissance in Jahrfünfte aufteilen und arbeitsteilig sämtliche Bücher, sämtliche Briefe und Urkunden, sämtliche Bilder und Bauwerke, kurz womöglich sämtliche Zeugnisse vornehmen und planvoll nach einheitlichen Gesichtspunkten, z. B. nach Jugend- und Altersgefühlen, Vergleichen moderner und antiker Größen, Fortschrittsidealen, parteilichen und formalen Personenbewertungen, nach der Stellung zum Mechanikervorurteil, zum Dulderkult, zu den Erfindungen, zur Nachahmung u. dgl. durcharbeiten wollte, wenn man die so erhaltenen Funde nach sozialer Abkunft und Standeszugehörigkeit der Zeugen statistisch zusammenstellen würde, dann wäre wohl bald aufgeklärt, ob und welche Gesetze oder Tendenzen die Entwicklung des Geniebegriffes zunächst in der Renaissance beherrschen. Freilich wird man dazu auch die stummen Schichten der Nichtliteraten, das werktätige Volk, zum Sprechen bringen müssen, denn ohne daß wir genauer angeben könnten, als es hier geschehen ist, wie tief hinab sich z. B. die Antikenehrfurcht eigentlich erstreckt, wird wenig an sicheren Erkenntnissen zu holen sein. Gibt es doch auch Tagebücher, Geschäftsbriefe, Akten u. dgl. Freilich wird man sich um soziale Abstammung und Beruf der Zeugen zu bekümmern haben, worüber in den verbreiteten Literaturgeschichten Angaben etwa in der Hälfte der Fälle fehlen. Freilich wird man außer der Versform und der Motivherkunft auch die Auflagenzahlen und womöglich den Leserkreis der Bücher festzustellen haben, worüber in den verbreiteten Literaturgeschichten Angaben in neun Zehnteln der Fälle fehlen. Freilich wird man die wirtschaftlichen,

sozialen und womöglich die demographischen Tatsachen immer wieder zu verwerten haben, da Geistesleben und Wirtschaft einer Zeit wohl zwei Seiten desselben gesellschaftlichen Tatbestandes darstellen, deren eine ohne die andere verständliche Gesetze kaum wird erkennen lassen. Wie also wollte man sich verwundern und darüber spekulieren, daß gesetzliche Zusammenhänge in der Geschichte noch kaum gefunden sind, wenn man sie kaum noch recht gesucht hat?

Die Suche aber nach *echten* Gesetzen der Geschichte wird es schließlich nötig machen, daß man dazu übergeht, einander äußerlich ähnliche Geschichtsvorgänge in nach Wirtschaft, Rasse und äußeren Einflüssen möglichst *verschiedenen* Kulturen nach *gleichen* Gesichtspunkten zu bearbeiten und die Ergebnisse zu vergleichen, analog der Stellarstatistik, die „selected areas" aus der Ebene und vom Pol der Milchstraße einander gegenüberstellt. Da sich nämlich experimentell die Bedingungen in der Geschichte fast ebensowenig abändern lassen wie in der Fixsternastronomie, wird der Vergleich fast das einzige Mittel sein, bisher unbeachtete Ursachenreihen und besonders die von außen kommenden Störungen der stets sehr unvollkommen abgeschlossenen geschichtlichen Systeme ans Licht zu bringen. Es wäre doch verwunderlich, wenn ein solcher Vergleich italienischer und ägyptischer und chinesischer und neupersischer Renaissancebewegungen gar keine Gesetze würde erkennen lassen.

Endergebnis: Gesetze über den Geniebegriff.

Zur Erfüllung all dieser frommen Wünsche ist indes genau wie in den Naturwissenschaften organisierte Zusammenarbeit der Forscher unbedingt erforderlich, denn der Einzelne wird immer nur auf Einzelgebieten einzelne und höchst zufällige Materialien zusammentragen können, was alle seine Schlüsse fast entwertet. Eine solche organisierte Zusammenarbeit hätte vorher freilich Bedenken zu überwinden, Bedenken, ob die sicherlich aufzuwendende Mühe den vielleicht zu erhoffenden Ergebnissen entspricht. Daß aber Untersuchungen ungefähr von der Art der geschilderten nicht ganz ergebnislos zu bleiben

versprechen, das ließe sich vielleicht doch aus der oben versuchten statistischen Verarbeitung der Sammelbiographik und des von der Commissione Colombiana zusammengetragenen Materials erschließen. Mögen also wenigstens unsere Ergebnisse als nicht unbegründete Vermutungen bestehen und eine künftige und besser fundierte Forschung zu einer besseren Materialiensammluug ermutigen *).

Unsere bloß vermuteten Ergebnisse aber waren: *Wenn Menschen in Städten geldwirtschaftlich und dichtgedrängt beisammenleben, wenn sie eine soziale Oberschicht entwickelt haben und wenn sie nicht durch religiöse Interessen abgelenkt sind, so werden sich zunächst stark gesteigerte Ruhmes- und Unsterblichkeitsideale und ein Stand von berufsmäßigen Ruhmverleihern entwickeln. Diesen Ruhmverleihern wird lebhafter und exklusiver Standesstolz eigen sein u. zw. wird er sich gründen auf ihr Wissen und ihren Stil. Wenn überdies die geographische, biologische und soziale Möglichkeit des geistigen Anschlusses an schon abgelaufene Kulturen besteht, wird Interesse und Wissen jener Ruhmverleiher vorwiegend dieser vergangenen Kultur zugekehrt sein. Neuheitsideale werden aus ihrer Mitte jedenfalls nicht erstehen. Tauchen sie trotzdem auf, so stammen sie aus anderen u. zw. werktätigen Schichten. Diese mit der Hand arbeitenden Schichten werden jedoch geringere soziale Achtung genießen. Sind indes Stände werktätiger Menschen vorhanden, die für ihren Beruf ein größeres Ausmaß von Wissen benötigen wie Seeleute, Ingenieure, Künstler und Wundärzte, so werden sich bei ihnen Tendenzen nach sozialem Aufstieg einstellen, denen um so stärkere Hemmungen entgegenstehen werden, je mehr Sklaven sich unter den übrigen Handarbeitern befinden. Aufsteigende Werktätige, insbesondere Künstler werden sich zunächst auf ihre Zugehörigkeit zur Wissenschaft berufen und werden einer starken Anziehungskraft von seiten der wissens-*

*) Zum Vergleich: unsere Statistik der Sammelbiographik umfaßte 967, der Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinand 913 Berühmtheiten, des Commissione-Colombiana-Materiales 194 Nummern. Der Henry Draper Catalogue (Pickering-Cannon) enthält 200 000 Sternspektra, die Göttinger Aktinometrie (Schwarzschild) 3500, die Bonner Durchmusterung 324 000 Sterne.

stolzen Ruhmverleiher ausgesetzt sein. Wenn die Anziehungskraft bis zur Verwandlung der Werktätigen in literarisierte Ruhmverleiher führt, so werden sie ihre Neuheits- und Selbständigkeitsideale einbüßen. Umgekehrt werden die Ruhmverleiher von literarischen Vorkämpfern der Naturbeherrschung, der Neuheit und der planvollen geistigen Zusammenarbeit zurückgedrängt werden, wenn die Rationalisierung der Gesellschaft und Wirtschaft weiter vorschreitet. Ruht jedoch in den Städten das Untergeschoß der Handarbeit auf Sklaven, so werden technische und organisatorische Ideale nicht bis in die Oberschicht und die Literatur aufsteigen. Solange indes nicht tiefgreifende Umgestaltungen der Gesellschaft solch neue Sachideale hervorgebracht haben, wird der vorhandene Personenkult von parteiischen zu formalen Gestalten übergehen und Vorstellungen von der Zusammengehörigkeit sehr verschiedener Berühmtheiten werden sich allmählich entwickeln. Ebenso wird die Reflexion von der Leistung auf die Person im Laufe der Zeit sich steigern. Gestalten sich die Zeitverhältnisse für die Literaten ungünstig, so werden bei ihnen metaphysische Vorstellungen von einem Duldertum gerade der überragenden Menschen sich ausbreiten. Solange die Literaten aber als Ruhmverleiher von Mäzenen und nicht von einem breiten berufstätigen Publikum wirtschaftlich abhängig sind, werden Vorstellungen über eine Verkennung durch die urteilsunfähige Menge in diesen Duldermythologemen keine besondere Rolle spielen. Unter den eben angegebenen sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen wird ein philisterartiges Zerrbild des geistig untätigen, gegen alles Neue stumpfen Berufsmenschen keinen Bestandteil der öffentlichen Meinung bilden. Seine Stelle wird die Karikatur des zum Mäzen untauglichen, rohen Schwelgers einnehmen. Der in der öffentlichen Meinung bestehende Trennungsstrich zwischen den überragenden Menschen und der Menge wird um so weiter nach oben verschoben, d. h. die Anzahl der Ueberragenden wird um so geringer gedacht werden, je leichter die technische Möglichkeit der Veröffentlichung geistiger Leistungen sich gestaltet, je mehr die Zahl der Publizierenden und des Publikums steigt. Im ganzen wird sich innerhalb einer weltlich-geldwirtschaftlichen Gesellschaft die Berufsideologie der geistig Tätigen um so metaphysi-

scher gestalten, je größer deren Zahl ist und je weniger die Ruhmeskonkurrenten einander persönlich bekannt sind.

Dies also waren die wichtigsten gesetzlichen Zusammenhänge innerhalb der Entwicklung des Geniebegriffes, die sich auf Grund des hier zusammengestellten Materiales *vermuten* ließen. Setzt man nämlich alle die eben mit „wenn“, „falls“ und „solange“ eingeleiteten Bedingungen als erfüllt, ihre Folgen als verwirklicht an, so ergibt sich das Bild der Entwicklung des Geniebegriffes in der Antike und der Renaissance, wie es sich uns darstellen wollte — eine Umstilisierung, die vielleicht auch jene Menschen befriedigen mag, die gerade an die Feststellung des einmal Geschehenen ihr Herz gehängt haben. Sollten aber die vermuteten gesetzlichen Zusammenhänge bei genauerer Erforschung sich als falsch herausstellen, dann um so besser: jedes Gegenbeispiel wird zugleich übersehene und unbeachtete Tatsachen zutage fördern helfen, die die Ideenentwicklung ursächlich beeinflußt haben, und wird so einen neuen Baustein einfügen in das herrliche und nie vollendete Gebäude gesetzlicher Erkenntnis des Geschehens.

ANMERKUNGEN

Erster Teil: Antike.

1) *Zilsel, E.*, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal. Wien, 1918.

2) Zum ff. vgl. *Wundt*, Völkerpsychologie, 1. Aufl. II/2, Kap. 4, 1,1 über die Seele und *Roscher*, Mythol. Lexikon I/2, 1613 ff. (Birt) sowie *Pauly-Wissowa*, Realenzyklop., neue Bearb. XIII, 1153 ff. (Otto). Unsere Zusammenfassung versucht einen Ausgleich zwischen Birt und Otto. Otto hat gegen Birt wohl nachgewiesen, daß der Genius niemals „gebundene" Seele gewesen sein kann, die im männlichen Sexualorgan ihren Sitz hat (ihm ist die Stirne heilig, schon früh haben auch Frauen einen Genius); anderseits unterschätzt er doch wohl die Beziehung auf die Sexualität (lectus genialis, Beischlaf durch die genius-Schlange, Realenz. 1161 ff.).

3) Seneca ep. 95, 41. Horaz carm. 3, 17, 14.

4) Ep. 2, 2, 182 ff.

5) Martial VI, 7, 10.

6) Ebd. VII, 78.

7) Juvenal VI, 562.

8) Auch sonst ist dem Verf. aus der Antike nichts über eine solche Verbindung bekannt geworden. Bei *Plutarch*, de genio Socratis z. B. ist die dichterische Inspiration nicht erwähnt. Dagegen kommt das häufige Beiwort *δαιμόνιος*, angewandt auf hervorragende Menschen, unserem „genial" bisweilen recht nahe. Z. B. Phidias als *δαιμόνιος ἐργάτης* bei Dio Chrysost. XII, 49.

9) 22 B f.

10) 533 C f. Vgl. auch Phaedr. 244 A ff. u. 265 B, Meno 99 C, Tim. 71 C und *Wichmann, O.*, Platos Lehre vom Instinkt und Genie. Berlin 1917, S. 66 ff.

11) FVS 55 B 17 f. Diels.

12) Plutarch de aud. poet. 4.

13) Cicero pro Arch. 9.

14) Fasti 6, 5.

15) Ars amat. I, 637.

16) Z. B. Od. VIII, 63, 73, 488, 498.

17) *Christ*, Gesch. d. gr. Lit. 6. Aufl. (Iw. Müllers Handb. d. klass. Alt.-Wissensch. 7/1.) S. 218, Anm. 8.

18) Vgl. ebd. S. 240, Anm. 3, S. 242, Anm. 2.

19) Auf den kriegerischen Faktor, der in dieser kriegerischen Zeit die soziale Stellung der Dichter — bei Kallinos, Tyrtaios, Mimnermos z. B. — wohl mitbestimmt hat, brauchten wir nicht einzugehen.

20) *Schanz*, Gesch. d. röm. Lit. 3. Aufl. (Iw. Müllers Handb. 8/1, 1.) S. 111, § 36 ζ.

21) Ebd. Nr. 25.

22) Valerius Max. III, 7, 11.

23) Ars. amat. III, 403 ff.

24) Ep. II, 3, 295 ff.

25) 533 D f.

26) 537 A, 538 C f.

27) 533 A f.

28) XI, 614 f.

29) II, 167.

30) Z. B. Plato Resp. III, 405 A., Arist. Polit. III, 5 1278 a 8 u. 25. Vgl. auch Xenoph. Oecon. 4, 1, 2.

31) Vgl. *Collignon, M.*, Gesch. d. griech. Plastik; übers. E. Thraemer, Straßb. 1897 I, 118 f.

32) *Pindar*, Nem. 5. — *Plato*, Ueber Bildh.: Resp. II. 373 A, Gorg. 503 C; über Epeios: Resp. X 620 C. — *Sokrates*, Ueber Beruf: Xenoph. Mem. II, 7 u. 8, über Parrhasios: ebd. III, 10.

33) *Cicero*, Tusc. I, 2, 4. — *Val. Max.* VIII, 14, 6. — *Plinius*, Hist. nat. XXXV, 19 f. — Alle Stellen auch bei *Overbeck*, Die ant. Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Künste 2372 f., 1079, 2385 f.

34) Overbeck a. a. O., 630, Z. 13 ff., 650, 676. Vgl. ders.: Gesch. d. gr. Plastik I, 466, Anm. 12. Der Zeus zu Olympia dagegen war von Phidias signiert; vgl. Overbeck, Schriftqu. 618.

35) Lactanz Instit. II, 2 (Migne P. L. 6, 260 B). Seneca ep. 88, 18.

36) Parall. Perikl. 1 f.

37) Praecept. gerend. reip. 5, 7 (auch bei Overbeck 1044) und Parall. Kimon 4.

38) Somnium 9.

39) Arnim: Stoic. vett. frgm. Chrysipp 106, 107, 109.

40) Ueber arch. Signatur: Collignon a. a. O. I, 129; über Vasen vgl. *Klein, W.*, Griech. Vasen m. Meistersign., Wien 1887, z. B. Paseas, S. 49; über *Theodoros:* Overbeck a. a. O. 292 u. 272. Zwei verschiedene Theodoros? Vgl. Collignon a. a. O. I, 169; über *Parrhasios*: Overbeck 1699 f.

41) Die Daten über Myron, Polykl., Skop. u. Praxit. bei Overbeck 533 f., 929—31, 1149, 1191 f. Ueber ihre Dürftigkeit vgl. Collignon I, 489, 513, 548 u. II (übers. F. Baumgarten, Straßb. 1898) 271; über Praxiteles u. d. Knidier: Overbeck 1227.

42) *Varro:* Overbeck 1299; *Verwechslungen:* ebenda 1079 Anm. u. 1448 Anm.; *Namenserwähnungen* im 4. Jahrhundert: ebd. 791 f., 931, 972, 1046, 1048, 1651, 1684. — Ueber *Apelles:* ebd. 1834 ff.

43) Ueber *Pamphilos:* Overbeck 1748. — *Cicero* u. *Plinius:* ebd. 797 u. 782. Ueber die „Weisheit" in der Kunst vgl. auch Arist. Eth. nic. VI, 7, 1141 f. — *Aristoteles* über Malerei: Polit. E(H) 3, 1337 b; vgl. ebd. 1388 a 18 u. 1338 a 39 ff.

44) Overbeck 2037.

45) Dio or. XII, 49 (Phidias-Homer) u. ebd. 81 (Demiurg).

46) or. XIII.

47) Immerhin lassen sich seit den Untersuchungen *F. Wickhoffs*, Römische Kunst, Die Wiener Genesis, (Schriften hgg. M. Dworak, Berlin 1912, III, 173 ff., 193 ff.) aus den Imagines der Philostrate doch wichtige stilgeschichtliche Aufschlüsse gewinnen.

48) Apoll. T. VIII, 331 ed. K. p. 155.

49) Overbeck 2308 ff. Vgl. auch *Friedländer*, Darst. a. d. Sittengesch. Roms, 8. Aufl. III, 320 ff. u. 86 ff.

50) Ecphr. β 1 (Schenkl-Reisch) 422 K 23. — Von dem Enthusiasmus des Phidias und Zeuxis spricht auch etwa 1000 n. Chr. der byzantinische Lexikograph *Suidas* (Overbeck

a. a. O. 800). Andere Erwähnungen des Enthusiasmus bei bildenden Künstlern sind dem Verf. nicht bekannt.

51) 23, 1 u. 33, 2 ed. Vahlen.

52) 36, 1.

53) Z. B. 44, 6 u. 33, 2.

54) II, 1 ff.

55) VIII, 1 *τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἁδρεπήβολον* = facilemagnarumrerum notiones concipere posse (Thesaurus).

56) XIV, 1; IX, 9.

57) *Protagoras:* FVS 74 B 3 Diels. — Sonstige *Sophistik:* z. B. Anon. Jambl. ebd. 82, 1, 2; Dial. ebd. 83, 6, 11; Pseudo-Hippokrates, de arte VI, 16 Littré. — Sophistischer *Ackervergleich:* Antiphon FVS 80 B 60 Diels, Pseudo-Hippokr. lex IV, 640 Littré. — *Epicharm:* FVS 18 B 33 u. 40 Diels. — *Demokrit:* ebd. 55 B 33, 183 u. 242; vgl. B 56, 59 u. 267, über Dichter: B 21, vgl. 17 f. — *Kritias:* ebd. 81 B 9. — *Euripides:* frg. 810 u. 1027 Nauck; Schutzfl. 911 ff. — *Thukydides:* I, 138, 3. — *Ion v. Chios:* FVS 25 B 1 Diels. — Vgl. *Gomperz, Th.*, Griech. Denker I [4], 340.

58) Die einzige philosophische Erwähnung vor der Sophistik dürfte wohl in dem gedankenschwangeren Satz *Heraklits* vorliegen *Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων*, der Charakter ist dem Menschen Dämon (FVS 12 B 119 Diels). Vielleicht soll hier der uralte Animismus ins mehr Empirische aus- und umgedeutet werden.

59) *Sokrates*, Plato, Apol. 22 B. — *Antisthenes:* über sokr. Energie Diog. Laert. VI, 11; über Lehrbark. ebd. VI, 105, 12. — *Plato:* Resp. III. 415 B f. u. IV. 423 C f., vgl. ebd. IV. 433 A, V. 453 B ff., bes. 455 B, VI. 491 D ff., 503 C f. u. v. a. — *Aristoteles:* Polit. VII, 13, 1332 a 38, Eth. nic. II, 1, 1103 a 17, vgl. ebd. II., 4 1106, 9 f.

60) *Lehrbarkeit:* Arnim, Stoic. vett. frgm. III, 223 u. Diog. Laert. VII, 91 (Poseidon.). — *Stobäus* über Zeno: Ecl. II, 122. — *Kleanthes:* Arnim a. a. O. III, 12. — *Chrysipp:* ebd. III, 4. — Interesse an der individuellen Eigenart äußert sich wohl auch in der *Natur*philosophie der älteren Stoa u. zw. in der Lehre, es gäbe nicht zwei genau gleiche Dinge (Plutarch de comm. not. 35. Seneca ep. 113, 13). Ein noch nicht individualisiertes Zeitalter nämlich könnte eine solche an Leibniz erinnernde Lehre von der Allverschiedenheit, die wir auch in der Renaissance wieder antreffen werden (S. 250), kaum aufstellen.

61) III, 307 ff. Brieger.

62) Wenn nicht die Philosophie des *Poseidonios*, über die wir durch Vermittlung Ciceros einiges werden erschließen können (u. S. 44), hier eine gewisse Einschränkung verlangt.

63) Overbeck, Schriftquellen 1444.

64) Pro Archia 7 u. 8.

65) de fin. V, 13.

66) de off. I, 30, 107 ff.

67) Diog. Laert. VII, 91.

68) bellum Jug. II, 2. ingenium-corpus: de con. Cat. I, 3 f.

69) *Horaz:* ep. II, 3, 268 f., 295 ff., 372 f., 408 ff. — *Lukian*: Quomod. hist. conscr. 34 ff.

70) Zum ff. vgl. *Roscher*, Mythol. Lexik. u. *Rohde*, Psyche.

71) Roscher 2517.

72) Anaxagoras: FVS 46 A 23 f. Diels. — Ameinias: 18 A 1 ebd.

73) Aelian. Var. hist. 13, 2, 1. Vgl. auch *Wendland P.*, Die hellenist.-röm. Kultur. 2. Aufl. Tübingen 1912

(Hdb. z. N. T. hgg. Lietzmann 1/2 u. 3) S. 124.

74) 507 f.

75) So Rohde a. a. O. 165.

76) FVS 77 B 5 Diels.

77) On heroes.

78) *Plato:* gegen Ruhm Epist. VII, 341 D u. 344 E; für Ruhm Conv. 208 C ff. — *Cicero:* pro Arch. 6 u. 11. — *Horaz:* ep. II, 3, 324.

79) *Herodot:* I, 1. — *Sallust:* bell. Jug. II, 4. — *Dionys. Hal.:* Antiqu. Rom. I, 6, 3 u. I, 1, 3, über Thukyd.: an Pomp. 3, 2 Usener. — *Josephus:* I, 1.

80) *Theognis:* 237 ff. — *Pindar:* z. B. N 4, 6 ff.; 7, 13; P 1, 90 ff., 3, 114 *ff.*; Ol. 9, 27. — *Alexander* u. Apelles: Cicero epp. ad. fam. V, 12, 13. — *Ennius:* vgl. Schanz, M.: Gesch. d. röm. Lit. (J. Müllers Hdb. 8/1, 1) 3. Aufl. § 36. — *Cicero:* pro Arch. 6, 9 u. 12. — *Horaz:* carm IV, 8 u. 9, ep. II, 1, 229 ff. — *Vergil:* Aen. IX, 446 f. — *Apion:* Plinius, nat. hist. praef. 25 — *Seneca:* ep. 21, 3 ff. — *Martial:* V, 60. — *Claudian:* de cons. Stilich. 3 praef. — Zur ganzen Auswahl der Proben vgl. *Christ:* Gesch. d. griech. Lit. (J. Müllers Hdb. 7/1) 6. Aufl. 242 Anm. 2.

81) FVS. 21 B 112, vgl. 113 Diels.

82) Ebd. 55 B 116.

83) Ebd. 76 A 7.

84) Arnim a. a. O. III, 693; vgl. 685 ff. u. 691.

85) VI, 489—504.

86) *Verehrung:* z. B. Lucrez I, 62ff., III, 1 ff., V, 1 ff., VI, 1 ff. Brieger. — *Lebensregel:* Usener, Epicurea 210 f.

87) Porphyrios vit. 2, 15.

88) *Heraklit:* FVS. 12 B 29 Diels. — *Plato:* s. Anm. 78. — *Antisthenes:* Diog. Laert. 6, 11. — *Diogenes:* Epiktet Diss. I, 24, 6. — *Krates:* Diog. Laert. 6. 93 u. Stobaeus 10, 59. — *Timon:* Euseb. praep. ev. XIV, 18, 19. — *Epikur:* über Ruhm Usener 549; E. in Athen: Seneca ep. 79. — *Stoa: Kleanthes:* Arnim a. a. O. I, 537 Vers 28 u. ebd. 559 f. *Diog. Babyl.:* ebd. III, 42. *Poseidonios:* Cic. Tusc. II, 4, 11 f. *Epiktet:* diatr. II, 9, 15. *Marc Aurel:* Comm. IV, 33 u. 35.

89) gegen gloria: ep. 123, 16. für claritas: ep. 102. — Noch ruhmfreundlicher: ep. 21 u. 79.

90) pro Archia 11. — Für Ruhm z. B. pro Archia, gegen Ruhm z. B. somnium Scipionis.

91) Alle Belege bei *Overbeck* Schriftquellen u. zw.: 6. Jhdt.: Athleten 370 ff., Theodoros 292, Hipponax 314 u. 318, Kleobis u. Biton 374. — 5. Jhdt.: Gorgias 1621, Perikles 873, Kavallerist 898, Philosophen 849, Alkibiades 920. — 4. Jhdt.: Staatsmänner: 1145, 1393 ff., 1402 ff., 1406 ff., 1420 ff., 1445, 1478 ff., 1618f., 1630ff. Dichter: 1338, 1409 ff., 1432ff., 1620. Dichterinnen: 1355, 1357. Redner 1365 ff., 1430 ff. Philosophen: 1358, 1416, 1493, 1630 f. Kitharoede: 1632. Schauspieler: 1882. Die weise Melanippe: 1515. — Zum Ganzen vgl. auch *Collignon* a. a. O. II, 369 f., 371 ff. u. 628 ff.

92) Alle Belege bei Plinius, hist. nat. XXXIV u. zw.: Augur (Attus Navius), Cloelia u. Cocles: 21 f., 28 f. Gesandte: 23. Denksäulen 20 f. Hermod., Pythag. u. Alcibiad.: 21 u. 26. Zensorenbeschluß: 30. — Der ganze Abschnitt auch bei Overbeck 2350.

93) Theodoros u. Hipponax s. Anm. 91. — *Demetrios:* Overbeck 903. — *Gipsmaske:* ebd. 1514.

94) *Bruns, J.:* D. liter. Portrait d. Griechen. Berlin 1896, 50 ff., 55.

95) Legg. XII. 951 B.

96) FVS. 12 B 29 Diels. Schließt wahrsch. an an ebd. 104.

97) I, 1 ff. u. II, 7 ff. Vgl. bell. Jug. II, 2.

98) Martial V, 13.

99) carm. III, 3.

100) Lucas 24, 26; Röm. 8, 17 f.; I. Tim. 3, 16; I. Petr. 5, 10

101) Telemach: Od. I, 236. Thetis: Il. 18, 73 ff. vgl. bes. 121.

102) Heraklit: FVS. 12 B 29 Diels. — Tyrtaios: 12, 31 f. Bergk.

103) *Teuffel:* Gesch. d. röm. Lit. 6. Aufl. § 272[6].

104) z. B. I, 108 u. v. a.

105) ep. IV, 21.

106) Athen. VIII, 347 E.

107) quom. hist. conscr. 39 u. 61 ff.

108) FVS. 12 B 121 Diels.

109) Theät. 174 A. Vgl. auch Resp. 489 A f., 494 A, 499 E.

110) Plutarch. reg. et. imp. apopht.

111) Roscher a. a. O. s. v. Heros 2526 ff.

112) Vgl. Pauly-Wissowa: Realenz. s. v. Rutilius.

113) De morte col 30.

114) Persius: sat. I, 28. — Horaz: carm. IV, 3, 22; III, 1, 1; II, 16, 39.

115) Martial I, 76, III, 38, V, 56, VII, 4, VIII, 3. — Kunstreiter u. dgl.: ebd. X, 76, V, 57. — Rhetoren: Tacitus dial. 12 ff. — Breit ausgeführt: Juven. VII, 16 ff. bes. 80 ff.

116) V, 13 u. X, 9.

117) ep. 79.

118) *Seneca:* Lactanz div. inst. 7, 15, 14. — *Florus:* prooem. 5. Florus freilich nicht genau datierbar. Bei ihm auch die Einschränkung: nisi quod sub Traiano principe ..... *praeter spem omnium* senectus imperii quasi reddita iuventute revirescit.

119) Teuffel a. a. O. § 272.

120) de re publ. VI. — Orphisch: vestra vera quae dicitur vita mors est, 14. — Pythagor.: die Sphärenharm. vgl. auch direkt Plato resp. X. 617 B.

121) Ebd. 21 ff.

122) 29.

123) PLG. fg. 133 Bergk.

124) FVS. 21 B 116 Diels.

125) Apol. 41 A ff.

126) Agricola 46.

127) Präsenzliste: B 6 ff. — Fehlende Philosophen: 17. — Dichterwettkampf: 22.

128) Totengespr. 12.

129) *Heraklit:* FVS. 12 B 40 u. 42. Vgl. auch 56 f. Diels. — *Xenophanes:* ebd. 11 B 11 f. Gegen Athleten: B 2. — *Plato*: Resp. 606 E ff., Gorg. 515 C ff., bes. 516 D: *οὐκ ἄρ' ἀγαθὸς τὰ πολιτικὰ Περικλῆς ἦν.* Gemildert: Meno 93 B ff.

130) Usener, Epicurea 227 ff., 238.

131) Poet. philos. 9 B 25, 28, 27, 54, 36, 38, 41, 51 u. 7. Diels.

132) Probl. 30, 1 p. 953 a ff. — Hitze: 954 a, 34 ff. — Krankheit u. Naturanlage: 955 a 36.

133) Ueber Rhetorik: Aristides or. 45 Dind. 1. Rede 10, 6 u. 12. — Respektbezeugung vor Plato: ebd. 2. Rede, Schluß, or. 46, Schluß u. or. 47, Beginn. — Phidias usw.: or. 45, 31.

134) Nach *Friedländer* a. a. O. III[8] 332. Friedländers Angabe Galen X, 36 Kühn ist unzutreffend.

135) IX, 7; II, 15; IX, 49.

136) Zum ff. vgl. *Leo F.:* Die griech.-röm. Biographie, Leipzig 1901, bes. 100 ff., 112, 117, 118, 124, 132 ff.

137) zum ff. vgl. ferner *Teuffel* a. a. O. § 211. 2, § 166, 5 (Varro), § 198, 5 (Nepos), § 347, 7 (Sueton), § 414, 4 (Aur. Vict.), § 434, 11 (Hieron.), § 469 (Gennad.), § 469, 5 (Isid.).

138) Ueber Thukydides: vgl. *Bruns* a. a. O. 64 f. — Ueber Cato: Corn. Nep. 3.

139) Vgl. *Zilsel, E.:* Die Genie-religion, Wien 1918, 73.

140) Irenaeus, contra haereses I, 25, 6 (Migne P. G. VII, 685. Ebd. S. 1506 Anm. auch Bericht des Augustin über die Karpokratianer).

141) *Seeck, O.:* Gesch. d. Untergangs d. ant. Welt, Berlin 1909, III, 377 ff. (Melitius und Petrus).

142) Aelius Lampridius (in script. hist. Aug.) 18, 29. — „Andere Quellen“: dem Verf. nicht auffindbar. Offenbar auf sie stützen sich *Chantepie de la Saussaye:* Religionsgesch. II, 495 und *Murray:* Dict. of Christian Biogr., London 1911, S. 893.

143) Vgl. *Bauer, O.:* Das Weltbild d. Kapitalism. (In: Der lebendige Marxismus hrsg. O. Jensen, Jena 1924) S. 419.

144) *Bruns:* Lit. Portr. 507 (Athen) und Apoll. Sidonius ep. 8 Nr. 6, 3 (Mon. Germ. A. A. 8, 130): per aetatem mundi iam senescentis.

145) *Misch:* Gesch. d. Autobiographie, Leipzig 1907, 302 ff., 315, 346 ff., 352, 354, 369 f., 373 ff.

146) Arnob. adv. gent. I. — Vgl. dagegen Cyprian: ad Demetrianum 3 Goldhorn.

Zweiter Teil: Renaissance.

1. Kapitel.

1) Vgl. Bernheim E.: Lehrbuch der historischen Methode, 5. u. 6. Aufl. Leipzig 1908, S. 679.

2) Vgl. Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. 2. Abschn. Kap. 3. 11. Aufl. Leipzig 1913, I, 157 ff.

3) Comm. rer. gest. a Jac. Picinino anno 1453 .... auctore Porcellio, poeta et scriba Alphonsi I. Bei Muratori: Rer. Ital. script. Mailand 1761, Bd. 25, 2 A.

4) De praestantia virorum sui aevi-Parma 1692, S. 60.

5) Distichon des Sbrullius bei Schlosser J.: Materialien zur Quellenk. d. Kunstgesch. III. Wiener Akad. Ber. Bd. 180 (1916) S. 72.

5 [a]) Beispiele bei Voßler, K.: Poet. Theorien d. Frühren. Berlin 1900, S. 13, aus späterer Zeit bei Burckhardt I, 167 ff.

6) Voßler S. 4.

7) Ebd. 7, 9, 53.

8) Vita di Dante in Opere volg. Firenze 1833, XV, 53 ff.

9) Voßler a. a. O. 88

10) Ebd. 64.

11) Gaspary: Gesch. d. ital. Lit., Berlin 1885, II, 258.

12) Burckhardt 11. Aufl. I, 232.

13) Ueber das Mäzenatentum vgl. Janitschek: Gesellschaft d. Ren. in It. u. d. Kunst, Wien 1879, 73 ff.

14) De vita propria cap. 9. Opera, Lugduni 1663, I, 7 R.

15) Da pintura antiga. Quellenschr. f. Kunstgesch. hgg. Eitelberger-Ilg. N. F. Bd. 9, Wien 1899 S. 27. Weitere Beisp. vgl. Burckhardt I, 157 ff. u. Exk. 25, I, 351 ff.

16) A. a. O. 49.

17) Purg. 11, 85—117.

18) I, 117 (zusammen mit de contemptu mundi, Rotterdam 1649).

19) I, 117 vgl. I, 122.

20) de rem. II, 25 u. de cont. III (a. a. O. S. 810).

21) A. a. O. S. 808.

22) Ebd. 809, 812, 820, 823.

23) Ruhmfeindliche Humanisten: vgl. Burckhardt Exk. 25, I, 351, Gaspary II, 121 ff. u. Voßler a. a. O. 84 (Valla).

24) lib. 2, cap. 6. Opera beider Pici, Basel 1601, II, 24 f.

25) In calumniatorem Platonis libri IV, Aldus 1516, I, 1.

26) Opere hg. Milanesi, Florenz 1887, I, 91.

27) Ebd. I, 11 u. VIII, 163

28) Quellenschriften f. Kunstgesch. V, 32 (Wien 1888).

29) Hgg. Ludwig (Quellenschr. 15—17, Wien 1882) I, §§ 81 u. 65.

30) Quellenschr. 11, Wien, 1877, S. 49 u. 99.

31) De commodis atque incommodis literarum in Alberti: Opuscoli morali, hgg. Bartoli, Venedig 1568, S. 178.

32) Ebd. 168.

33) Gaspary I, 412 ff. (Petrarca) u. *Grimm, H.*, Leben Michelangelos 13. Aufl. I, 256 ff.

34) Janitschek: Gesellsch. d. Ren. in It. u. d. Kunst, Wien 1879, S. 83.

35) Boccaccio a. a. O. XV, 40 f. u. 44. Burckhardt I, 161 ff.

36) Lettere, Parigi 1609. An Lionardi I, 231 ff. gegen Schluß.

37) Als Selbstzitate aus der Africa in de contemptu III (a. a. O. 818).

38) Works (Spedding) III, 156 ff.

39) Novum organum I, 129.

40) Oeuvres (Adam-Tannery) VI, 6, 9 u. 62 f.

41) Muratori Script. rer. Ital. 24, 1164.

42) Ebd. 25, 300 A.

43) III, 18 S. 222 u. 225

44) III, 18 S. 225.

45) Ebd.

46) II, 7 S. 108.

47) Paris 1554, VIII, 12, fol. 299 ff.

48) Opus epist. Nr. 134. (Comm. Col. III/2 Nr. 18).

49) Luca Marineo: De rebus memor. Hisp. Comm. Col. III/2 Nr. 170.

50) Pigafetta: Magellans voyage around the world hgg. Robertson, Cleveland 1906, I, 20, 22, 176.

51) Comm. Col. III/2 Nr. 86 S. 188 f. Beinahe wörtlich übereinstimmend auch die Genueser Chronik Nr. 87 ebd.

52) Nach der Ausgabe Basel 1533.

53) Auch in Comm. Col. III/2 Nr. 194.

54) Jovius: Elogia virorum bellica virtute illustrium, Basel 1561, IV, 299 ff. Auch Comm. Col. III/2 Nr. 167.

55) Ebd. VI, 532. Auch Comm. Col. III/2 Nr. 168.

56) Ebd. IV, 360.

57) Jovius: Historiae sui temporis, Lutetiae 1553, II, 33 Schluß; auch Comm. Col. III/2 Nr. 166.

58) Comm. Col. III/2 Nr. 117.

59) Ebd. Nr. 117.

60) Ebd. Nr. 118.

61) Ebd. Nr. 162.

62) Vgl. Gaspary: Gesch. d. it. Lit., Berlin 1885, II, 388.

63) cap. 2. Quellenschr. Bd. 1, neue Ausg. Wien 1888 S. 4. Zur Datierung vgl. Schlosser a. a. O. I, Wiener Ber. Bd. 177 (1914) S. 94.

64) cap. 165—180 vgl. Schlosser I, 98, u. 101.

65) Janitschek (vgl. Anm. 13): 77.

66) Par. XXX, 33 u. XVI, 49. Vgl. Schlosser I. Wiener Ber. 177 (1914) S. 83.

67) Janitschek 77 f. u. 47 ff.

68) Schlosser VI, Wiener Ber. Bd. 192 (1919) S. 107.

69) Schlosser I, 62.

70) Giov. Santi: Fed. d. Montefeltro hgg. Holtzinger, Stuttg. 1893. XXII, 16, 106 b ff. vgl. Schlosser II, Wiener Ber. 179 (1915) S. 16.

71) Schlosser II, 67 vgl. 74, ders. IV, 9 u. 22 (Wiener Ber. 184, 1917).

72) Birch-Hirschfeld: Lehre v. d. Malerei im Cinquec. Rom 1912, S. 25.

73) 2. Buch. Quellenschr. XI, 93 ff.

74) 9. Buch Quellenschr. N. F. 3. Wien 1890. S. 729 vgl. 734.

75) A. a. O. XXII, 16, 136 b ff.

76) Vita di M. Angelo cap. 67 (Buonarotti: Rime e lettere, Coll. Diamante, Florenz 1903 S. 154).

77) Quellenschr. XI, S. 145.

78) 19. Buch. Quellenschr. N. F. III, 735.

79) A. a. O. vgl. Anm. 70 Vers 106 b ff.

80) Janitschek Kap. 2; Schlosser II (1915) 47 ff.

81) I § 1.

82) I § 33, § 34

83) Schlosser VI (1919), 111.

84) Ebd. 52.

85) A. a. O. I § 31 b.

86) Lettere III, 152.

87) Eccellenza della statua di S. Giorgio, Florenz 1584. Quellenschr. IX, 186.

88) Schlosser VI (1919) 20 f. (Bandinelli, Zuccaro) u. 107. Ueber die allgemeine Titelsucht des ausgehenden 16. Jhdt.s vgl. Burckhardt II, 85 u. 104.

89) Vita des Dello (1401—71) a. a. O. II, 149 u. Vita des Albertinelli a. a. O. IV, 222. Vgl. Schlosser V (Wiener Ber. Bd. 189, 1918) 50 f.

90) Selbstbiogr. übers. Goethe II, 9. II, 8. I, 11. I, 4; I, 3.

91) Hollanda a. a. O. S. 22. Condivi cap. 32 u. cap. 8 (vgl. cap. 5) u. cap. 61.

92) Traktat über die Baukunst Buch 19 u. 21, hgg. Oettinger, Quellenschr. N. F. 3, Wien 1890, S. 728.

93) A. a. O. S. 4 u. 18 (cap. 29); vgl. Schlosser I, 97.

94) Buch 23 gegen Ende; a. a. O. S. 628.

95) I § 14—28 Malerei gegen Poesie, § 29—32 gegen Musik, § 35 bis 45 gegen Skulptur.

96) I § 19.

97) I § 15, § 16.

98) I § 29.

99) I §§ 35, 36

100) I §§ 31 a, 36, 38.

101) I cap. 50—53.

102) Varchi: Due lezioni sopra la pittura, Florenz 1549, 2. Vorl. u. Doni: Disegno, Venedig 1549.

103) A. a. O. I 93 ff.

104) 17. Buch.

105) Guhl-Rosenberg: Künstlerbriefe, 2. Aufl. Berlin 1880, I, Nr. 66, 127, 132—34, 150.

106) Goethe: Anhang zur Lebensbeschr. d. Cellini.

107) Il riposo, Florenz 1584, 1. Buch. Zum Ganzen vgl. Schlosser IV, 10, 14 u. 25; VI, 5.

108) Vgl. die Hollanda-Ausgabe des Vasconcellos a. a. O. S. XCIX (Gutierrez de los Rios: Notizia general para la estimacion de los artes).

109) Guhl-Rosenberg I Nr. 66. Rime e lettere a. a. O. S. 432.

110) Guhl-Rosenberg I, 150.

111) A. a. O. I, 103.

112) Purg XI, 94.

113) Decam. VI, 5. VIII, 3, 6, 9. IX, 6. Sacch.: Nov. 63, 75, 163, 164, 191, 192. Vgl. Schlosser I, 47 ff.

114) De origine civitatis Florentiae eiusque famosis civibus. Bibl. class. ital. sec. 14. Nr. 21/2 hgg. Mazuchelli, Florenz 1877. Vgl. Schlosser I, 50.

115) Vite di 14 uomini singhularj in Firenze hgg. Milanesi, Operette ist. di Manetti, Florenz 1887. Vgl. Schlosser II, 12.

116) Hgg. Schlosser, Berlin 1912.

117) Savanarola: De laudibus Patavii, bei Muratori: Rer. It. script. 24, 1169 ff. Facius: De viris illustribus hgg. Mehus, Florenz 1745, S. 43.

118) Santi (Anm. 70) Buch 22, Kap. 16. Verini: De illustratione urbis Florentiae hgg. Audbertus, Paris 1583 fol. 17 ff.

119) De divina proportione, Venedig 1509, hgg. Quellenschr. N.F. Bd. 2.

120) Paris bei Marnius 1603 col. 778 ff.

121) 19. Buch a. a. O. S. 514 u. 728 ff.

122) A. a. O. S. 212 u. S. 57.

123) Schlosser II, 18 f.

124) Schlosser III, 33—38.

125) Doni: Disegno vgl. Schlosser IV, 25.

126) Hgg. Milanesi I, 10.

127) Ebd. VII, 727.

128) Ebd. VII, 726.

129) in Buonarotti: Coll. Diamante, Florenz 1903. Uebers. Quellenschr. 6.

130) Quellenschr. Bd. 2.

131) Ebd. S. 82.

132) Schlosser VI, 18—21.

133) Guhl-Rosenberg I S. 7 f.

134) Kap. 44. Coll. Diam. S. 103.

135) Quellenschr. Bd. 9 S. 183 f.

136) Quellenschr. N. F. IX, S. 22.

2. Kapitel.

1) Ins Ital. übers. u. erw. Gius. Betussi, Venedig 1545.

2) Vgl. Kap. 1, Anm. 114 u. Burckhardt II, 52 u. 313.

3) Vgl. Kap. 1, Anm. 117.

4) Vgl. Kap. 1, Anm. 118.

5) Ueber weitere Lobschriften auf Städte aus dem 15. Jhdt. vgl. Burckhardt I, 165.

6) Tiraboschi: Storia della letteratura ital. VI/2 S. 101.

7) Hgg. Mehns, Florenz 1745, S. 2 vgl. S. 52.

8) Bibl. d. liter. Vereines in Stuttg. I/3, 1842.

9) A. a. O. Nr. 19 (Joh. v. Imola).

10) Parma 1692. Ueber Accolto vgl. Gaspary II, 179.

11) A. a. O. S. 40 u. 60.

12) Ebd. 68.

13) Hg. Frati in Collezione di opere inedite o rari .... per cura della commissione pe'testi di lingua, Bologna 1892.

14) A. a. O. Bd. I, S. 9.

15) Ebd. I, 1 u. I, 265

16) Zitiert nach der Ausgabe Paris bei Marnius 1603.

17) Ebd. col. 770.

18) lib. 28. col. 1052.

19) Vgl. Jovius El. doct. vir I. Nr. 118.

20) Paris 1554. Vgl. oben S. 132 f.

21) Vgl. Burckhardt I, 360 ff.

22) U. a. Basel 1557.

23) In der Basler Ausgabe s. d. S. 12.

24) Ebd. 292 f.

25) Abgedruckt bei Tiraboschi a. a. O. IX, 311 ff.

26) U. a. Basel 1561.

27) Vgl. Burckhardt II, 292 ff.

28) Epistolae de rebus familiaribus IV, 3 hgg. Fracassetti, Florenz 1862, I, 208.

29) Vasari a. a. O. VII, 307.

30) Basel 1561 S. 7.

31) Vgl. Kap. 1, Anm. 5.

32) Vgl. Kap. 1, Anm. 70.

33) Vgl. Borinski, C.: Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie, Leipzig 1914, I, 166 f.

34) Lettere, Paris 1609, I, 231 ff.

Vgl. Voßler, K.: P. Aretinos künstlerisches Bekenntnis. Neue Heidelberg. Jahrb. 1900, X, 40 ff.

35) D'Alembert: Mélanges de liter., d'hist. et de philos. Amst. 1767, I, 363 ff.

36) Ausg. Rotterd. 1649: I, cap. 117.

37) II, cap. 35 u. 36.

38) II, 25.

39) I, 92.

40) II, 130.

41) Ep. fam. XIV, 2; a. a. O. Bd. II, 279. Aehnlich I, 7; Bd. I, 63 und Contra medicum invect. I (zus. mit de sua ips. ign., Genf 1609 S. 236).

42) De contemptu III. a. a. O. S. 808.

43) Nelli bei Voßler: Poet. Theor. d. Frühren. 34.

44) Quellenschr. Bd. II, 76. Ueber den instabilis vulgi favor vgl. z. B. Cardanus: De util. ex. adversis capiendis III, 22. Basel 1561 S. 487.

45) Quellenschr. N. F. IX. S. 106.

46) Lettere VI, 286. Vgl. Voßler: Aretino. Neue Hdlbrgr. Jahrbb. X, (1900) S. 62.

47) Ep. fam. I, 1; Frac. I S. 33.

48) Ebd. XIII, 6. Bd. II, 234.

49) Opusc. mor. hgg. Bartoli, Venedig 1568. S. 160.

50) Sono i Poeti ed i Pittori pochi, Pittori, che non sian del nome indegni. Quellenschr. II, 72. Welche Arioststelle gemeint, welche Worte verändert seien, dem Verf. nicht ermittelbar.

51) Quellenschr. N. F. IX. S. LXXXIX.

52) Aretino Lettere I, 153 v.

53) A. a. O. 57 f.

54) Quellenschr. IX, 186.

55) Kap. 5 gegen Schluß.

56) De rebus Oceanicis, Basel 1533.

57) Vgl. z. B. Gaspary II, 152 ff.

58) II, 35. Vgl. ep. fam. IV, 7; Frac. Bd. I, 217.

59) Abgedruckt in Petrarca De rem. Rotterd. 1649.

60) Opp. mor. S. 161.

61) Muratori Rer. It. Script. 25, 297 E.

62) A. a. O. fol. 13.

63) Kriegerelogien I praef. a. a. O. S. 4.

64) A. a. O. Nr. 7.

65) Ep. fam. I, 1; Bd. I, 31.

66) Contra med. I. A. a. O. 242 (vgl. o. S. 146*).

67) Opere volg. Florenz 1833; XV, 8, 30 f. u. 39 f.

68) Ebd. 40 f.

69) A. a. O. II S. 83.

70) De commodis atque incomm. literarum übers. Bartoli in Alberti: Opusc. mor. Ven. 1568 S. 140 ff.

71) Hgg. Milanesi IV, 15.

72) Ebd. I, 91.

73) I, 105.

74) VII, 269.

75) VII, 301.

76) IV, 17.

77) Opp. Basel 1601, II S. 24 f.

78) III, 22; Basel 1561 S. 487 ff.

79) Ebd. S. 488.

80) 496.

81) 493.

82) Vespasiano da Bisticci a. a. O. II, 209.

83) El. doct. vir. Nr. 89.

84) Nach d. Ausg. Helmstädt 1664.

85) A. a. O. S. 13.

86) S. 5.

87) 196.

88) 202 ff.

89) 194.

90) 74 ff.

91) Vgl. Wölfflin: Barock u. Re-

naissance. München 1888 und ders.: Kunstgesch. Grundbegriffe, ebd. 1916.

92) Vgl. Schlosser VI, 97 ff. bes. 102.

93) III, 17; S. 145 D 1.

94) Pigafetta a. a. O. S. 176. Giustiniani Comm. Col. III/2 Nr. 117. Giovio Kriegerelog. a. a. O. S. 299.

3. Kapitel.

1) De vulg. eloqu. II, 4. Hiezu und zum ff. vgl. Voßler: Poet. Theor. d. Frühren. 21 ff., 46 ff.

2) Ep. fam. XXII, 2; Frac. Bd. III, 124.

3) Ebd. XXIII, 19; Bd. III, 238.

4) Voßler a. a. O. 74.

5) Ep. XXIV, 162. Vgl. Voßler 83.

6) Zielinski Th.: Cicero im Wandel der Jhdt.e 3. Aufl. Leipzig 1912.

7) Ep. 8. Drittletzter in Opera, Basel 1553, S. 119.

8) Bembo, Opera, Basel undatiert III, 3 ff. (Ebenso in Picus: Opera II, 123 ff.)

9) S. 6 f. (S. 124 f.).

10) S. 9 ff. (S. 125 ff.).

11) S. 12 ff. (S. 127 ff.).

12) S. 17 ff. (S. 129 ff.).

13) S. 20 (S. 130).

14) S. 34 f.

15) Picus, Opera II, 138 ff.

16) Ebd. S. 145.

17) Opera, Basel 1540, I, 820 ff.

18) S. 847.

19) 828 f.

20) 830 f

21) 838 ff.

22) 840.

23) 858. Dort auch die ff. Zitate.

24) Comparatio phylosophorum Aristotelis et Platonis, Venedig 1523, unpag. — Zitate: I, 3 (These) — III, 2 (Päderast.) — III, 17 (Mahom.)

25) In calumniatorem Platonis libri IV, Aldus 1516. — Plato u. Arist.: II, 2 fol. 13 — Kathol.: II, 12 — Weibergem.: IV, 3 — Nackth.: IV, 5.

26) Migne, Patrologia, Patres Graeci 161, 688 ff.

27) Principe cap. 6.

28) Ausgabe ital.-engl., London 1727 — Homer: S. 68 — instinto 71.

29) L'arte poetica, Neapel 1725 — 3 Gattungen: S. 2 — Nachahmung: 445 ff. — Die verglichene Aristotelesstelle: Poetik II, 1448 a.

30) Poetices libri VII, apud Ant. Vincentinum fol. 16 D 1 u. 3 A 2 — Ueber Scaliger vgl. *Spingarn* a. a. O. u. *Borinski* C.: Die Antike in Poetik u. Kunsttheor., Leipzig 1914. I, 224 bis 34. — Ueber Scal.s selbstbiogr. Behauptungen vgl. Encycl. Britannica.

31) Ueber Aristot.: a. a. O. VII, 2, 1. Vgl. Spingarn 135 u. Borinski 219 — Homer plebeiisch: fol. 215 B 1 — Die 2 Wege: V, 1.

32) De rerum natura iuxta propria principia, Neapel 1586, S. 75 f.

33) Vgl. Voßler: Aretinos künstl. Bekenntnis. Neue Heidelb. Jahrbb. 1900, X, 38 ff.

34) Lettere I, 123 f.

35) Ebd. I, 114. III, 176. I, 82.

36) Kap. 27, a. a. O. S. 17.

37) Kap. 3, S. 5.

38) Kap. 2, S. 5.

39) I § 8.

40) II § 81.

41) III § 411.

42) IV § 533.

43) Vgl. Schlosser III, 33.

44) I § 33.

45) II § 47.

46) A. a. O. II, 95.

47) Ebd. II, 11.

48) Ebd. VI, 15. Vgl. Schlosser V, 53 und VI, 110.

49) Quellenschr. Bd. 2 S. 13.

50) S. 70.

51) S. 86.

52) S. 20.

53) S. 55 u. 51.

54) S. 83.

55) Kap. 56.

56) Kap. 57.

57) Quellenschr. VI, 106.

58) Condivi cap. 67.

59) Quellenschr. N. F. Bd. 9 S. L, LXXXVIII u. 27.

60) S. XVI.

61) S. CIX Anm.

62) S. 32

63) S. 24.

64) S. 120.

65) S. 122.

66) S. 126 f.

67) Plutarch, de comm. not. 35.

68) A. a. O. S. 57.

69) A. a. O. II § 107; vgl. §§ 178 u. 186.

70) A. a. O. S. 60.

71) Schlosser IV, 7.

72) Vgl. Burckhardt II, 285.

73) III §§ 286 ff.. 292, 381 ff. III § 367 f.

74) A. a. O. S. 184.

75) zum ff. vgl. Burckhardt II, 49 ff.

76) Alberti de, statua. Quellenschr. XI, 187. Lionardo, della pittura II § 52. Hollanda a. a. O. S. 24.

77) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Lit., Berlin 1885, II, 106 f.

78) Ep. fam. VI, 4; Frac. Bd. I, 336 ff.

79) Vgl. Zilsel E.: Die Geniereligion, Wien 1918, S. 74 ff. bes. 109.

80) Muratori Rer. It. Script. XXV, 295 A.

81) A. a. O. S. 13.

82) A. a. O. fol. 14 v.

83) El. doct. vir. Nr. 33.

84) A. a. O. II, 535 ff.

85) S. 542 u. 544.

86) S. 546.

87) De util ex adv. cap. III, 22. Basel 1561 S. 492 f. u. 499.

88) A. a. O. fol. 13 v.

89) A. a. O. II § 73 u. II § 52.

90) De rem. I, 7 a. a. O. S. 27 (s. o. Anm. 18 zu Kap. 1).

91) De viris ill. Bibl. d. lit. Ver. i. Stuttg. I/3, 1842, S. 18.

92) Quellenschr. XI, S. 163 u. 254.

93) A. a. O. S. 43.

94) A. a. O. Kap. 57.

95) A. a. O. S. 183.

96) A. a. O. 47.

97) A. a. O. XXII, 16 Vers 90 a.

98) Vgl. Anm. 109 zu Kap. 1.

99) Vasari a. a. O. VII, 301.

100) Opere, Verona 1729, II, S. 116.

101) I cap. 8.

102) Abgedruckt ebd. Rotterdam 1649 zu Beginn.

103) Vita di Dante, Opere volg., Firenze 1833, XV, S. 49.

104) Opusc. mor. hgg. Bartoli, Venedig 1568 S. 160.

105) Muratori Rer. It. Script. XXV, 296 D.

106) A. a. O. 18 u. 6.

107) Opere, Verona 1729, II, 120.

108) Epist. VIII, Opera, Basel 1576, I, 880.

109) Theol. Platon. IX, 5 (ebd. I, 216).

110) De util. III, 22 Basel 1561, S. 504.

111) A. a. O. II § 52.

112) Ebd. II § 70.

113) Lettere V, 299.

114) Ebd. V, 22.

115) Ebd. III, 72. Vgl. Voßler: Neue Heidelb. Jahrbb. X S. 60.

116) A. a. O. S. 206.

117) A. a. O. S. 22.

118) Ebd. 60 u. 106.

119) Ciceron. Opp., Basel 1540, I, 829.

120) A. a. O. XXII, 16 Vers 81 f.

121) Ueber Pinos Dialog di pitt. vgl. Schlosser IV, 17. Dolce a. a. O. S. 39.

122) A. a. O. VI, 15. Ueber die inventio bei den Malern vgl. auch Borinski a. a. O. 185 f.

123) Della pitt. a. a. O. S. 49.

124) Opera, Basel 1601, I, 79.

125) Par. II, 7 f.

126) IV, Introd.

127) Voßler: Poet. Theor. d. Frühren. 67. Die Gleichheit mit Phädrus 265 A f. hat Voßler nicht beachtet.

128) II, 404 ff. bei Batteux: Les quatre poétiques, Paris 1771.

129) In den Dialogen Naugerius u. Turrius, Opp. Genf 1637 II, 349 u. 496.

130) De util. ex adv. cap., Basel 1561, S. 503.

131) Vgl. Burckhardt II, 244 Anm. 1.

132) Vita di Dante, Opp. volg. XV, 35.

133) Elog. abgedr. in Petrarca de rem., Rotterd. 1649.

134) Quellenschr. XI, 47 u. 91.

135) A. a. O. XXII, 96, 120.

136) De rer. invent. Basel 1546 S. 225.

137) Vgl. Voßler, Aretino a. a. O. 40 u. 49. Aretino, Lettere I, 153 v. II, 10. III, 46. IV, 134 v.

138) Orl. fur. 23, 2.

139) Schlosser IV, 20.

140) Z. B. in der Widmung der Italia liberata an Karl V. Opp. Verona 1729 Bd. I.

141) Quellenschr. Bd. 2 S. VIII.

142) A. a. O. S. 36.

143) A. a. O. IV, 19.

144) IV, 23.

145) VII, 161 u. 167.

146) IV, 17.

147) IV, 509 Anm. 1.

148) IV, 315.

149) VII, 137.

150) VII, 299 f.

151) Nach Laelius Bisciola Mutinensis: Horae subsecivae, Ingolst. 1611, I, 743.

152) Politia literaria, Basel 1562, S. 18.

153) A. a. O. I § 13.

154) Quellenschr. Bd. 5 S. 2.

155) A. a. O. S. LXXIX u. 116.

156) I, 215 f.

157) Schlosser I, 59.

158) A. a. O. f. 3 D 2.

159) Trat. I, 1, 24. Nach Birch-Hirschfeld: Lehre v. d. Malerei im Cinquec., Rom. 1912, S. 29.

160) Adone VI, 55.

161) A. a. O. I, 2; S. 4 D. 1 ff. und 5 B 1 ff.

162) III, 26; S. 116 ff.

163) In Calumniatorem Platonis, Aldus 1516, I, 3. fol. 4.

164) Theol. Platon. IX, 5. Opera, Basel 1576 S. 216.

165) De prudentia civili 128. Opera, Leyden 1663, I, 469 R.

166) Vocab. d. Crusca s. v. genio: Berni § 10, Caro § 8.

167) § 7.

168) § 21.

169) § 10.

170) § 23.

171) § 23.

172) §§ 22 u. 24.

173) Littré: Dictionnaire s. v. génie Nr. 5 u. 6.

174) Ep. VII. Littré ebd. Nr. 6.

175) Z. B. Discreto I (Obras, Amberes 1702, II, 389), Handorakel Nr. 17 (ebd. II, 272).

176) Discreto I (II, 389).

177) sv. genie und genio.

Schluß.

1) Vgl. oben S. 187, 197, 256.

2) De rem I, 118. Vgl. ep. fam. XIV, 2; Bd. II, 279.

3) I, 115.

4) Ep. fam. IV, 7; Bd. I, 216 f.

5) Opere volg. XV, S. 8 f. u. 40.

6) Dec. VI, 5.

7) Purg. XXIV, 56.

8) VIII, 36.

9) Voßler: Poet. Theor. d. Frühren. 54.

10) Ebd. 82.

11) Quellenschr. XI, 47.

12) Ebd. 49.

13) A. a. O. XXII, 16 Vers 111 c.

14) A. a. O. fol. 11 v, 12, 14 v, 17.

15) A. a. O. S. 2.

16) Ebd. 51.

17) Apologia. Opp., Basel 1601, I, 79.

18) II, 96. Vgl. Schlosser V, 34 ff.

19) Z. B. IV, 7 u. 13 f.

20) Veri precetti, Vorw. Hgg. Ticozzi, Mailand 1820, S. XXVIII.

21) Janitschek, Gesellsch. d. Ren., Wien 1879, S. 76.

22) Z. B. Schlosser VII, 65.

23) Quellenschr. II, S. 40, 57, 63 ff.

24) Discorsi dell arte poetica, Venedig 1587, fol. 5.

25) Gegen Phidias a. a. O. 233. Gegen Homer ebd. 10 ff. u. 216.

26) El. doct. vir. Nr. 6.

27) A. a. O. I, 846.

28) Vgl. Burckhardt I, 311.

29) Vgl. Graf A.: Attraverso il cinquec., Turin 1888, 171 ff.

30) Lettere I, 247 f. u. I 210.

31) Della causa, dial. 3 zu Beginn, dial. 4 zu Beginn.

32) Vgl. Gaspary a. a. O. II, 522.

33) 7. Buch, Beginn.

34) Vgl. Rigault H.: Histoire de la querelle des anciens et des modernes. In Oeuvres, Paris 1859 Bd. I.

35) De vulg. eloqu. I, 9.

36) Vgl. Gaspary II, 177. Burckhardt I, 394. Spingarn 18 f. (über Savanarola).

37) Kaser K.: Das späte Mittelalter, Gotha 1921 S. 218 (Weltgesch. hgg. L. M. Hartmann, Bd. 5).

NAMENREGISTER.

Moderne Gewährsmänner. Literarhistoriker und Herausgeber sind nicht aufgenommen.

I. Teil: Antike.

II. Teil: Renaissance.

Bisher erschienen vom gleichen Verfasser:

Abfassungszeit und Methode der Amphibolie der Reflexionsbegriffe. *Arch. f. Geschichte d. Philosophie. Bd. 26, 1913.*

Das Anwendungsproblem. Ein philosophischer Versuch über das Gesetz der großen Zahlen und die Induktion. *Leipzig bei J. A. Barth, 1916.*

Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal. *Wien-Leipzig bei W. Braumüller, 1918.*

Versuch einer neuen Grundlegung der statistischen Mechanik. *Mtsh. f. Math. u. Phys. Bd. 31, 1921.*

Der einführende Philosophieunterricht an den neuen Oberschulen. *Volkserziehung, hg. v. österr. Unterr.-Amt, 1921.*

Kant als Erzieher. *Schulreform Bd. 3, 1924.*